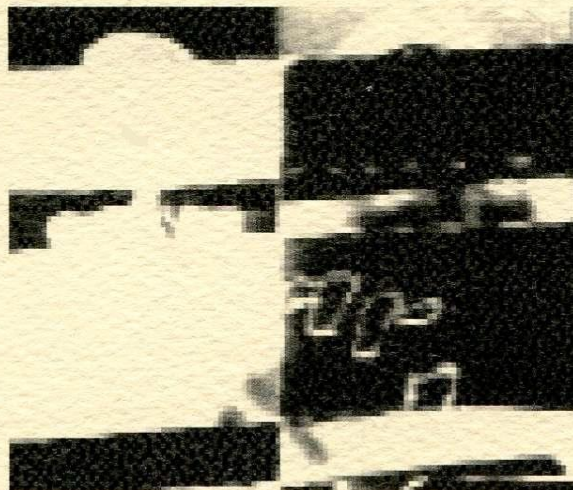


António Carlos Jardim Valente

V. 32918  
9

## PARA UMA TEORIA DA IMAGEM CINEMÁTICA



Tese de Doutoramento

Ramo de Estudos de Arte (Especialidade: Teorias e Tecnologias da Imagem)  
Sob a orientação da Professora Doutora Maria Idalina Ferreira Pereira Sardinha



2006

# PARA UMA TEORIA DA IMAGEM CINEMÁTICA

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	7
1 - DO OBJECTO AO MÉTODO.....	8
2 - JUSTIFICATIVAS.....	14

### PARTE 1

#### **AS IMAGENS EM TEORIA**

1- CONCEITOS E PRESSUPOSTOS .....	18
1.1- Acerca do substantivo «imagem» .....	19
1.2- Acerca do adjectivo «cinemática» .....	22
2- A IMAGEM CINEMÁTICA NO CRUZAMENTO DAS TEORIAS.....	33
2.1- DO «CINEMÁTICO» NAS TEORIAS DA IMAGEM.....	38
2.1.1- Realidade e linguagem .....	40
2.1.2- Percepção cinemática .....	43
2.1.3- As tipologias de Aumont .....	51
2.1.4- O lugar da imagem cinemática nas teorias da imagem .....	57
2.2- DO «CINEMÁTICO» NA ARTE .....	59



2.2.1- Do conceito de arte .....	61
2.2.2- O substrato cinematográfico na arte .....	67
2.2.3- Do cinema como arte .....	73
2.2.4 - Do lugar do vídeo nas teorias da arte .....	78
2.2.5- Nomenclaturas emergentes .....	84
 3- CINEMA E VÍDEO/ ONTOLOGIAS E SOBREPOSIÇÕES .....	 91
3.1- PRIMEIRO O CINEMA .....	94
3.1.1- Realidade e linguagem .....	95
3.1.2- Fotografia e cinema .....	97
3.1.3- Narratividade e ficção .....	99
 3.2 - DEPOIS O VÍDEO .....	 108
3.2.1- (Im)possibilidades de uma teoria do vídeo .....	108
3.2.2 - A dupla essência do vídeo .....	113
 3.3 - AS VISÕES GLOBAIS / DE YOUNGBLOOD A MANOVICH .....	 120
3.3.1- A expansão do cinema com Youngblood .....	120
3.3.2- Movimento e tempo na filosofia Deleuzeana .....	124
3.3.3- A «teorização» de Noël Carroll .....	131
3.3.4- Manovich e o cinema digital .....	134
 4- PARA UMA (A)TIPOLOGIA DA IMAGEM CINEMÁTICA .....	 142
4.1- AS «POLARIDADES» DA IMAGEM CINEMÁTICA .....	145
4.1.1- As polaridades da imagem .....	145
4.1.2- O duplo carácter cinematográfico .....	152
4.1.3- O eixo fotoquímico (fotografia e cinema) .....	156
4.1.4- Do registo cinematográfico ao fluxo electrónico. ....	161
4.1.5- A imagem construída. A animação. ....	163
4.1.6- Hibridação e fusão. O «agregado» digital. ....	167

4.1.7- Imagem «interactiva». Uma outra polaridade? .....	169
4.2- AS «VOCAÇÕES» DA IMAGEM CINEMÁTICA .....	175
4.2.1- A imagem cinemática como «registo» .....	180
4.2.2- A Imagem cinemática como «ponte» .....	181
4.2.3- A imagem cinemática como «elemento» .....	184
4.2.4- A imagem cinemática como «objecto» .....	188
4.2.5- A imagem cinemática como «imagem» .....	189
<b>PARTE 2</b>	
<b>A TEORIA NAS IMAGENS</b>	
5- CONCEITOS E PRESSUPOSTOS .....	195
5.1 - DA IMAGEM AO CONCEITO .....	197
5.1.1- Acerca da imagem «como imagem» .....	199
5.1.2- Acerca da imagem «como conceito» .....	202
5.2 - A AUTO-REFLEXIVIDADE COMO PRESSUPOSTO .....	205
5.2.1- O pensamento auto-reflexivo .....	205
5.2.2- Entre teoria e prática / Morin e a «metalógica» .....	214
5.2.3- A imagem e a teoria / As imagens mentais .....	220
5.2.4- A imagem e a palavra / Relações preliminares .....	224
5.2.5- O substrato teórico .....	228
6- A IMAGEM COMO (DES)CONSTRUÇÃO «TEÓRICA» .....	231
6.1 - A EXPERIMENTAÇÃO E A TEORIA .....	232

6.1.1- Arte e teoria / algumas intersecções.....	234
6.1.2- A experimentação cinemática como «teoria directa» .....	242
6.2 - ESTRATÉGIAS AUTO-REFLEXIVAS .....	253
6.2.1- A metanarrativa cinemática .....	257
6.2.2- O «corte diegético» como descontinuidade .....	261
6.2.3- O género da auto-consciência .....	264
6.2.4- A «especificidade» cinemática.....	267
7- PARA UMA TEORIA «CINEMÁTICA» DA IMAGEM.....	273
7.1 - A IMAGEM TEORIZADA PELO «CINEMÁTICO» .....	278
7.1.1- George Landow / O título enquanto reforço auto-reflexivo .....	280
7.1.2- Ernest Gusella / O paradoxo do sentido .....	284
7.1.3- Gary Hill / A imagem e a palavra .....	287
7.1.4- John Smith / A (des)construção da narrativa.....	293
7.1.5- Hollis Frampton / O tempo da palavra e o tempo da imagem .....	297
7.2 - O «CINEMÁTICO» TEORIZADO PELA IMAGEM.....	300
7.2.1- Os limites do cinemático .....	301
7.2.2- Douglas Gordon / O cinemático expandido.....	305
7.2.3- Sugimoto e Campbell / O cinemático comprimido .....	308
7.2.4- Rui Toscano / O cinemático «subliminar» .....	312
7.2.5- Andy Warhol / A imagem «como registo expandido» .....	315
7.2.6- Dan Graham / A imagem «como ponte auto-reflexiva».....	318
7.2.7- William Anastasi / A imagem «como ponte» e «como objecto» .....	322
7.2.8- Anthony McCall / A imagem «como objecto como imagem» .....	325
7.2.9- Bill Viola / A imagem «como ponte invertida» .....	327

7.2.10- Stan Brakhage / A abstração «cinemática» .....	328
7.2.11- Tony Conrad / O cinemático «como imagem» .....	334
7.2.12 - Nam June Paik / A imagem «sem imagem» .....	338
7.3 - A MODO DE EXCURSO .....	341
7.3.1 - A desconstrução da imagem «como elemento» .....	341
7.3.2 - Gus Van Sant / Da narrativa mínima à «imagem-imagem» .....	346
CONCLUSÃO .....	352
1 - PARA UM CONCEITO DE IMAGEM CINEMÁTICA .....	353
2 - CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	357
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA .....	361
Obras impressas .....	362
Recursos de natureza digital (internet) .....	368
ÍNDICE ONOMÁSTICO .....	370

# INTRODUÇÃO

## 1 - DO OBJECTO AO MÉTODO

A nossa proposta de elaboração de uma teoria da **imagem cinematática** passa, em primeiro lugar, pela circunscrição de um conceito fundador da mesma. Por se tratar da elaboração de um conceito, e, nomeadamente, de um conceito de **imagem cinematática**, o nosso estudo foca a sua atenção, entre outros aspectos, sobre a possibilidade teórica de tal elaboração, daí o seu destaque como objecto de estudo fulcral. Este objecto surge transformado, ao mesmo tempo, em objectivo principal da tese, que é o da redefinição e recolocação de uma ideia global dos fenómenos que se prendem com as imagens em movimento, e que nós preferimos denominar de **imagens cinematáticas**, por razões que justificamos ao longo do trabalho. Juntamos, pois, em primeira-mão, num só paradigma teórico, o cinema e o vídeo, na sua qualidade de manifestações concretas e, certamente, «institucionalizadas», tendo em conta as suas especificidades mas também – e sobretudo dum ponto de vista abstracto – a sua unidade como **imagens cinematáticas**.

Partimos da hipótese «vaga» de que é possível, e também imprescindível, operar a redefinição do conceito de imagem em movimento no que diz respeito ao lugar ocupado por este tipo de fenómenos no contexto, mais geral, das teorias da imagem. Portanto, o objectivo do estudo reflecte-se, agora de modo inverso, no seu objecto, atendendo a que uma elaboração conceptual no âmbito lato da imagem, e nos aspectos específicos da sua relação com os eixos conceptuais do tempo e do movimento, basta-se a si própria, julgamos, como finalidade de investigação. O processo para atingir tais objectivos desdobra-se por abordagens particulares às teorias mais próximas deste universo teórico, num percurso que vai



das teorias da imagem às teorias da arte, passando pelas mais específicas teorias do cinema, e ainda pela problematização da eventual existência de uma teoria do vídeo; como fundamentais instrumentos de trabalho para alcançar uma síntese crítica suficientemente capaz de justificar um conceito de **imagem cinematática**.

Os objectivos consubstanciam-se, por sua vez, no próprio procedimento – definindo assim caminhos metodológicos afins – validando a nossa pretensão de estabelecer, no nosso entender, uma «dupla reorganização» teórica – num processo de redefinição conjuntamente «ontológico» e «epistemológico» – sem, contudo, pretendermos transformar este estudo num empreendimento de âmbito filosófico. É, pois, um processo que levamos a cabo no seio das teorias da imagem, inseridas aqui no campo, mais vasto, dos estudos de arte.

A finalidade genérica, assumida como a «força motora» da tese, é a de contribuir para um olhar renovado, pela via de uma visão global, permitida pelo conceito «esquivo» da **imagem cinematática**, como conjunto tendencialmente explicativo da profusão de imagens que povoam o nosso quotidiano. Este impulso motivador desdobra-se (assim como o desenvolvimento escrito se desdobra também em duas grandes partes) numa verificação «teórica» das teorias, necessariamente, e numa verificação teórica das «práticas», e do modo como essas práticas – particularmente as experimentais – revelam a sua própria «teoria». Pretendemos, deste modo, fechar uma «reorganização» que advogamos como provisória e parcial, na medida em que relativiza o seu carácter de «generalidade» dentro de um conjunto de «particularidades», necessariamente.

Depreende-se, portanto, que o conceito de **imagem cinematática**, como objecto de estudo aglutinador de outros conceitos, transitórios, reflecte uma metodologia em construção e, por isso, só «vagamente» definível. Este conceito irá surgindo naturalmente, a partir de uma posição de investigação que privilegia a procura

ontológica, contudo sempre mediada pela consciência da sua relatividade. Esta consciência «relativizada» surge assim como «característica/charneira» do nosso trabalho: como uma consciência, activa, da impossibilidade do conhecimento total. É esta consciência, pois, que evidencia e tem em conta, no âmago das essências: a multiplicidade dos factos analisáveis, a infinidade de informações disponíveis, a miríade de textos publicados, e o número avultado de imagens que hoje circulam na nossa sociedade. Não se limita esta tese, pois, a afirmar ou reconhecer passivamente que o conhecimento é sempre relativo e parcial – muitos discursos, sobretudo num contexto de pensamento «pós-moderno» abordam esta ideia até a exaustão – mas visa sobretudo integrar esta consciência na prática «teórica», como auto-consciência.

Estas premissas metodológicas consubstanciam-se nas opções de organização do presente discurso, é claro, e justificam a divisão desta tese em duas grandes partes que, embora contínuas e complementares, são distintas no seu estatuto, como passamos a explicar sumariamente.

### **Organização do desenvolvimento**

A «reorganização» teórica por nós aqui ensaiada é dupla, como referimos, porque passa por uma reflexão, *grosso modo*, acerca das teorias e práticas do cinema e do vídeo, essencialmente, para delas extrair um conceito de **imagem cinemática**, englobante e funcionalmente definidor, daí o seu carácter assumidamente ontológico. Num segundo momento, passa pela questionação da imagem como elemento linguístico capaz de veicular «teorias» – ou, melhor dizendo, aspectos teóricos sobre si própria – num sentido que iremos desenvolver ao longo da tese, o qual leva a considerar o reposicionamento do «conceito» de

teoria – por nós encarada como uma actividade «prática» do pensamento – e, no pólo oposto, o reposicionamento daquilo a que se costuma denominar de «prática» – entendida por nós como veículo de conhecimento teórico –, conformando assim o carácter transversalmente epistemológico desta reorganização.

Num primeiro momento, a que demos por título «As imagens em teoria», são balizadas as questões básicas de (des)construção de uma teoria da **imagem cinemática**. Nesta primeira parte, a abordagem faz-se a partir de ideias, e conceitos, sobre a imagem; a partir de teorias prévias; e esboçando os nossos alicerces conceptuais, sempre, no contexto interno da produção teórica, numa espécie de «jogo conceptual» que vai elaborando uma «moldura» coerente. Para tal, partimos de um todo teórico que passaremos em revista, de modo panorâmico, para delimitar os aspectos essenciais que permitam proceder à construção de um conceito mais geral e abrangente, como pretendemos. Este conjunto teórico é composto basicamente pelas teorias gerais da imagem, nalguns dos seus aspectos mais questionáveis e ambíguos. Para além destas teorias específicas abordamos também, no concreto, as teorias da arte, essencialmente nas suas vertentes estéticas e históricas (história aqui num sentido amplo, contemporâneo) e, finalmente, as teorias do cinema e do vídeo (as do vídeo particularmente associadas ao fenómeno da arte vídeo). Em resumo, partimos de pressupostos fundados em conhecimentos precedentes, localizando o nosso estudo no «cruzamento» entre as principais teorias que tocam nestas realidades. Por fim, e para asseverar a pertinência de um tal conceito, desenhámos um esboço classificação que reintegra as visões e teorias analisadas.

Um segundo momento, a que chamamos «A teoria nas imagens», é pautado por um processo um tanto mais «incerto». Trata-se de uma visão aparentemente menos «fundamental» que a primeira, porque dirigida a um núcleo de

problemáticas mais restrito, constituído pela análise de obras «cinemáticas», em concreto – tomadas do cinema ou do vídeo, indistintamente – e sob a alçada da via experimental. Denominamos esta parte de «A teoria nas imagens», não num sentido superficial, de ilustrar a nossa teoria com imagens, mas de analisar a possibilidade de as imagens nos fornecerem dados «teóricos» complementares ao discurso verbal, como se poderá verificar ao longo do desenvolvimento. Esta segunda parte opera, quanto a nós, uma circularidade que reenvia para a primeira, e constitui a sua «hipotética» verificação, ou complemento «virtual», se quisermos.

Esta «viragem» para a problemática de um suposto potencial «teórico» das imagens, dito de modo simplificado, passa por aspectos associados à auto-referência e auto-consciência, inerentes ao pensamento humano – que foram sempre temas do nosso interesse – e conduz-nos a conceitos como os de auto-reflexividade, metalinguagem e circularidade. Alvitramos ainda um conjunto de conceitos que enformam a relação que certas propostas artísticas estabelecem (no âmbito do cinema experimental e da arte vídeo) com a produção de enunciados teóricos, através de processos, precisamente, auto-reflexivos.

Por esta razão, e como a problemática da auto-reflexividade surge «auto-reflexivamente» na nossa tese – como método e como objecto –, não avançamos para já uma explicação mais aturada, pois esta problemática encontra-se disseminada ao longo do desenvolvimento, sobretudo na sua segunda parte. Consideramos a escrita desta tese, portanto, como um processo desenvolvido em «presente contínuo», na medida do concebível, de forma a possibilitar que as questões metodológicas surjam naturalmente, ao longo do trabalho, à medida que vão sendo pertinentes.

Temos a consciência de que esta fusão entre método e objecto poderá parecer descabida, à primeira vista, mas constitui para nós o desafio interno desta

investigação. Esta auto-reflexividade metodológica pressupõe uma auto-crítica permanente e uma abertura constante, mas que, necessariamente, tende a fechar-se nos limites recomendáveis, em prol da clareza e precisão dos raciocínios.

Em suma, o presente trabalho é constituído por duas partes bem diferenciadas, que podem constituir-se também como duas teses distintas, mas que abonam em favor de uma problemática comum, a da ideia de **imagem cinemática**. Dito de um outro modo: ambas as partes complementam-se no objectivo mútuo de ensaiar uma teoria geral da **imagem cinemática**, ora partindo das teorias ora das imagens; mas cada uma possuindo autonomia própria. Tal demarcação permite-nos encarar a presente tese, literalmente, como uma tese bipartida.

## 2 - JUSTIFICATIVAS

A nossa experiência docente nas áreas da história da arte, das práticas do vídeo e das teorias da imagem, contribuiu ao longo dos anos para o levantamento crítico de várias questões que agora se materializam nesta tese. Assumimos, como método pedagógico e científico de base, o desenvolvimento de uma visão aberta e complexa acerca da relação entre teoria e prática, facto que informa em muito a nossa escolha em termos de investigação. A preferência por este núcleo temático e metodológico reflecte uma apetência já antiga pelas «grandes» visões, visões de conjunto que permitem observar o todo através, e sempre, de uma «viagem» atenta pelas partes.

Daí que defendamos um exercício de visão global, que permite encarar as teorias e práticas da imagem com um olhar renovado e actual. Acreditamos que o nosso estudo possa vir a constituir uma visão pertinente no que diz respeito aos trabalhos de investigação mais recentes, realizados no nosso país, na área global da imagem. Assim, uma visão transdisciplinar deste tipo contribui para um (re)centrar das problemáticas, acreditamos, dando-lhes assim nova perspetivação. Fazemo-lo redimensionando o modo como entendemos os factos tão concretos, e por sua vez tão complexos, como o são os ligados à prática do audiovisual.

Esta dupla reorganização, de que falamos antes, é motivada pela realidade actual, no que diz respeito à forma como hoje se encara o conceito de imagem, integrado num quadro conceptual artístico, e também no modo como os meios de registo audiovisual, e mais precisamente o cinema e o vídeo, podem hoje ser objecto de análise por teorias fundamentais. Esta visão justifica-se, de certo modo,



no contexto actual de hibridação, e mudança visível de paradigmas, imposto de certo modo pela tão comentada «revolução» digital, ainda no calor «eufórico» das ditas novas tecnologias. As mudanças que vão sendo introduzidas pela «padronização» digital permitem hoje corroborar a insuficiência de noções mais ou menos tradicionais, como as de cinema e vídeo, entre outras. Não pretendemos, contudo, abolir ou pôr em causa o uso desses termos, nem desenvolver largas especulações sobre o futuro dos novos meios, nem mesmo repisar nas «crises» e/ou «mortes» sucessivas disto ou daquilo. Pretendemos, pelo contrário, encontrar permanências e regularidades, naquilo que de essencial fica hoje por descortinar, retirando assim o peso excessivo das particularizações do novo, que frequentemente ignoram um passado que antecipou, em muito, essas novidades.

Num âmbito científico, mas também pedagógico, pensamos que um «novo» olhar sobre estas realidades e conceitos possibilita visões (re)estruturadas, porém abertas, e facultam uma aprendizagem – feita num equilíbrio, consciente e informado – não apenas das novas realidades em si, mas sobretudo da complexidade dessas realidades. Este equilíbrio só pode ser atingido, quanto a nós, através de visões transversais e tendencialmente globais.

As escolas de belas artes, ou de artes plásticas, de cinema, do audiovisual, de comunicação, encontram-se ainda, de certo modo, de costas viradas, e resistem a uma partilha que poderia ser mais rica em matéria de conhecimentos. Consideramos que a imagem, e mais concretamente a **imagem cinemática**, constitui um núcleo epistemológico particularmente eficaz para efectivar a ligação entre estas áreas, que abordam, de um modo ou outro, as problemáticas da imagem. Isto permitiria viabilizar a criação de seminários, palestras, cursos, ou até áreas de estudo que permitissem uma visão global destas questões, não eliminando nunca as perspectivas sectoriais, como é óbvio, mas reequacionando

problemáticas, ligando pontos desconexos e criando entendimentos mais profícuos. Estamos conscientes de que, no entanto, muitas aproximações já foram levadas a cabo entre aquelas áreas – e continuam a ser encetadas –, mas nada impede que possam vir a ser mais proveitosas.

Não se pretende, pois, impor um conceito, ou teoria, como se de uma visão insubstituível, ou única, se tratasse (porque ela, quanto muito, se assume como «única» entre muitas outras, também «únicas») mas, pelo contrário, problematizar questões ontológicas e epistemológicas derivadas do conceito, com vista à sua contextualização posterior; servindo esta tese apenas como ponto de arranque para debates e discussões, estes sim, insubstituíveis.

# I

## AS IMAGENS EM TEORIA

1

## CONCEITOS E PRESSUPOSTOS

---

Os conceitos que agora iremos explorar funcionam como pressupostos, como axiomas internos desta tese, e passam pela abordagem «panorâmica» das condições mínimas necessárias para teorizar acerca do que consideramos o cerne da nossa pesquisa: as imagens em movimento. Estipulamos desde já, como ponto de partida conceptual, que passamos a designar, doravante, de **imagem cinemática** o conjunto global dos fenómenos «audiovisuais», e que inclui, como exemplos, as manifestações concretas do cinema e do vídeo, entre outras.

Ao traçar algumas questões prévias, confrontamo-nos com a necessidade incontornável de estipular eixos de referência que não podem faltar numa redefinição conceptual deste tipo. Um dos nossos objectivos será o de procurar a provável «essência» deste tipo de imagem que não é, porque entendida como um todo, a simples soma de definições como as de cinema, vídeo ou televisão, na medida em que estes conceitos se prendem, de modo inextricável, a questões mais amplas, do foro contextual e institucional, inerentes aos meios em questão. O cinema e a televisão, sobretudo, pela especialização que estas «instituições» deram à **imagem cinemática**, fazem gravitar à sua volta um corpo de teorias mais ou menos especializadas, segundo o ponto de vista que se adopte. Porém, a contínua e crescente hibridação destes meios, assim como o papel «unificador»

das plataformas digitais, permitem hoje uma aproximação legítima a uma ontologia da imagem «em movimento/no tempo». Este conceito afasta-se, por isso, das clássicas discussões ontológicas de há duas décadas atrás, mais preocupadas em discernir as especificidades de cada meio ou tecnologia. Assim, o nosso conceito de **imagem cinemática** situa-se fora dos «mundos» já constituídos que giram à volta dos fenómenos mediáticos do cinema, do vídeo e da televisão, colocando a mira num outro quadrante, um quadrante simultaneamente interior e exterior, que podemos conceber como «metaquadrante».

A possibilidade de conceber a **imagem cinemática**, como conceito, materializa-se, em suma, na construção de um nicho conceptual coeso, que pretendemos global e abrangente. Não perfilhamos visões deterministas, nem «ingenuamente estruturalistas». O nosso conceito tende, antes, impreterivelmente para os «universais», como qualquer outro conceito abstracto.

Para esclarecer, logo à partida, a abrangência teórica que possui a denominação de **imagem cinemática** analisamos, de forma separada, o par de palavras que a formam: o substantivo «imagem» e o adjectivo «cinemática»<sup>1</sup>.

### 1.1- Acerca do substantivo «imagem»

Teorizar sobre a imagem requer, desde logo, uma atenção particular sobre o vasto campo de aplicação deste conceito, sob pena do mesmo perder a sua «credibilidade» em termos de amplitude. A palavra «imagem» tem, quanto a nós, dois grandes níveis de extensão, um primeiro mais geral, vasto e de recorte

---

<sup>1</sup> Os conceitos são entidades linguísticas e, como tal, julgamos indispensável um esclarecimento «semântico» do conceito, logo à partida.

epistemológico, que entende a imagem como «produto» de um processo visual de percepção, uma imagem que resulta da apreensão subjectiva do mundo exterior. Esta latitude leva-nos ainda a uma concepção mais «abstracta» acerca da imagem, que integra os fenómenos mentais ligados à memória, à imaginação, e que convoca uma linha de estudos de raiz freudiana sobre as imagens, no âmbito das imagens que povoam o subconsciente. Nesta acepção do termo, a imagem «constrói-se» no sujeito, independentemente do objecto em causa ser uma pintura, um filme, o mar ou a estrada. Trata-se de uma abordagem demasiado lata e que não faz parte, como pressuposto, do nosso conceito de **imagem cinemática**, a não ser como significado acessório e, por isso, secundário.

Um nível de menor abrangência, e que torna a palavra mais operante, delimita o conceito de imagem à representação (ou apresentação) de imagens num suporte físico de comunicação, daí resultando, incontornavelmente, uma ideia de signo – no sentido lato de produção humana – intencionalmente criado para comunicar. Deste modo, a palavra «imagem» restringe-se ao objecto de comunicação, ao signo exterior ao sujeito. Tal delimitação não invalida, mesmo assim, que nos movimentemos num campo ainda vastíssimo. Julgamos importante estabelecer esta distinção, já que estes dois níveis de extensão, e aplicação, do conceito de imagem costumam gerar algumas perturbações no entendimento dos fenómenos estudados, quando usados indistintamente.

A imagem, como veículo de comunicação, opõe-se com frequência à palavra (dita ou escrita). Esta dicotomia recorrente despoleta algumas problemáticas de base. Destacamos, como hábito cultural enraizado, a descrença na imagem como portadora de ideias, conceitos, e do seu valor como linguagem, hábito que tem originado, de certo modo, alguns preconceitos em relação ao estudo da imagem. Como lembra Arlindo Machado, ao discursar sobre o cinema, esta «descrença» na



imagem deve-se, por um lado, ao «...estudo privilegiado da *palavra* na maioria esmagadora dos sistemas filosóficos (por muitos considerada a própria encarnação do pensamento)» e, por outro lado à «...desconfiança ou preconceito e até à má vontade desses mesmos sistemas filosóficos em relação à imagem, condenada, desde Platão, à doença do simulacro» (Machado, 1997:222). Esta desvalorização é por vezes contrariada pelo seu oposto, também ganhando contornos de exagero, quando se considera que a imagem é completamente autónoma em relação à palavra, e que até detém mais «poderes» do que ela. Lembremos aqui a célebre frase que circula no seio do senso comum «uma imagem vale mais do que mil palavras», para dar conta desta cisão que surge sempre e quando se tenta definir a imagem por oposição à linguagem verbal.

Uma possível explicação para esta cisão, como refere Machado, reside na colagem comum da palavra (dita ou escrita) a um sujeito, na medida em que é produzida directamente pelo pensamento, por contraste com a imagem, entendida mais como algo artificial: «...é que a imagem, não vindo directamente do homem, pressupõe sempre uma mediação técnica para exteriorizá-la, ela é sempre um *artifício* para simular alguma coisa a que nunca podemos ter acesso directo» (Machado, 1997:222). Mas a que tipo de imagens se refere este autor? Será essa relação assim tão linear? Vemos como a afirmação de Machado nos coloca, logo à partida, sérias dúvidas em relação a abrangência do conceito de imagem.

Nesta ordem de ideias, muitas abordagens teóricas encaram a imagem, nos diversos campos de investigação, apenas numa das suas vertentes funcionais: a de representar a realidade. Esta aceção parece ignorar a complexidade dos conteúdos imagéticos, perpetuando assim um predomínio do figurativo. O sentido que damos à palavra «imagem» vai muito para além da sua função de representação, implicando outras dimensões que iremos descortinar

progressivamente. A esta tendência para nivelar a imagem pela sua «iconicidade», alia-se, como vimos, o debate permanente entre a imagem e a palavra, que implica a problematização da imagem como linguagem. Estes dois «assuntos-chave» perpassam toda a nossa tese e serão abordados com mais detalhe, no âmbito de uma imagem especificamente cinemática, na segunda parte.

## 1.2- Acerca do adjectivo «cinemática»

Como já foi referido, no contexto da denominação usual de «imagem em movimento», optamos pela substituição da adjectivação «em movimento» pelo adjectivo **cinemática**, que doravante passamos a utilizar. Este aspecto, ou qualidade, que denominamos de **cinemático** pertence, como é óbvio, ao domínio do movimento, mas preferimos o termo em causa por se tratar de um adjectivo que opera uma modulação na ideia de movimento, assim concebido em função do tempo. Aproximamos, para precisar, o adjectivo «cinemática» ao seu substantivo homónimo, que dá nome ao estudo científico do movimento, em termos descritivos, no domínio da Física. É aproximando o termo a este sentido, e não na sua possível ligação à palavra cinema – que comporta outros significados associados à narrativa e ao espectáculo cinematográfico em si – que utilizamos esta palavra.

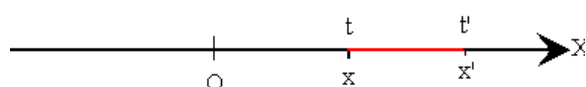
É precisamente como substantivo, cingindo-nos à sua definição, que a palavra em causa nos surge mais completa do que a utilização dos termos «em movimento». A palavra «cinemática» parece ser, entre muitas outras ensaiadas, aquela que coloca os dois factores – o movimento e o tempo – num mesmo plano de imanência, porque no contexto da física ela define o estudo do movimento (não atendendo às suas causas, ou forças, assunto a que nós também não atendemos), concebendo-o como a variação de posição entre dois instantes determinados. Ora,

esta definição de movimento aproxima-o, assim, de uma ideia genérica de mudança ou alteração, ou seja de transformação<sup>2</sup>. A «mudança» só é concebível no tempo, logo o movimento está em função do tempo e também, como é óbvio, do espaço. O cinema e o vídeo caracterizam-se, pois, por apresentar imagens que se alteram em momentos sucessivos, logo, que coligam ao espaço (como qualquer outro tipo de imagem) o movimento e o tempo, numa única realidade fenomenológica.

Por outro lado, e de uma forma mais «criativa», a palavra «cinemático» pode ser entendida, no contexto deste trabalho, como a junção de «cinema» – num sentido etimologicamente restrito da palavra, como movimento – e de «automático» (cinema + automático = cinemático)<sup>3</sup>, significando assim uma imagem que «possui» (e não necessariamente «representa») um movimento automático; movimento produzido por um dispositivo, por um mecanismo ou máquina. Ora, a imagem, ao «conter» movimento intrínseco, só pode existir como tal no tempo. Este movimento da imagem – entenda-se bem – refere-se ao facto de a uma imagem lhe suceder a seguinte, automaticamente. O movimento situa-se, assim, na sucessão ordenada de informações visuais (fotogramas ou quadros) constituídas como unidades «atómicas» da imagem cinemática. Não se confunde, portanto, esta unidade «atómica» com uma noção de plano – que é considerado por muitos o elemento mínimo em termos de linguagem cinematográfica – pois aquela imagem «atómica» (fotograma, quadro) não é **cinemática**. Por sua vez, podemos entender o plano,

---

<sup>2</sup> A posição  $x$  de um móvel qualquer pode relacionar-se com o tempo  $t$  mediante uma função  $x=f(t)$ .



<sup>3</sup> Usamos aqui a sufixação «mática» no mesmo sentido em que é usada na palavra informática (informação + automática).

com todas as suas valências, como uma imagem cinematográfica «nuclear», mas não propriamente definidora da **imagem cinematográfica**.

Importa também indicar outros usos da palavra, como no caso do sentido especificamente cinematográfico que, desde Eisenstein, se tem vindo a consolidar como termo muito abordado nas teorias do cinema, sobretudo nas de origem anglo-saxónica. O uso do adjectivo *cinematic* aparece repetidamente associado aos dispositivos, às especificidades de linguagem, a estilos, etc. Noël Carroll – um dos teóricos que abordaremos mais adiante – faz uso deste adjectivo quando refere «algo» especificamente cinematográfico, e que muitas vezes não é explicado, porque subentendido como «quase-sinónimo» de cinematográfico, num sentido visual, e formal, de cinema. Mencionamos Carroll porque se, em muitos momentos, usa o termo de um modo neutro, noutros o aborda para rejeitá-lo, no seu intento de criticar as teorias «essencialistas» e ontológicas, que partem da especificidade dos meios – neste caso, do cinema – para definir as diversas linguagens artísticas, rebatendo directamente as ideias de Clement Greenberg<sup>4</sup>.

Partimos, de certo modo, de uma ideia muito próxima da que Noël Carroll defende: a ideia geral de uma imagem «em movimento». Retiramos o complemento «em movimento» e reciclamos o termo «cinematográfico» – não como domínio «específico» do dispositivo cinematográfico, repetimos, mas como uma adjectivação da palavra «imagem» – ultrapassando, assim, o âmbito do cinema, e ultrapassando, portanto, a questão colocada por Carroll, sobre a inadequação do termo «cinematográfica» às especificidades do cinema, em particular.

Fomos encontrar a nossa denominação de **imagem cinematográfica** – pela primeira vez desligada do cinema e usada no sentido global que lhe queremos atribuir –

---

<sup>4</sup> Cf. GREENBERG, Clement (1962) «After Abstract Expressionism» in *The Collected Essays and Criticism*, Vol. 4. Chicago: The University of Chicago Press, pp. 121-175.

num texto introdutório do catálogo da *Bienal de la Imagen en Movimiento*'90 (Ornia, 1990:14), realizada em Madrid. Porém, esta denominação é apenas usada pelo autor uma única vez, e a palavra «cinemática» é apresentada entre aspas. Nesta tese retiramos-lhe as aspas e exploramos a sua legitimidade como conceito.

Ainda que de teor diverso, deparamo-nos também com a palavra «cinematismo» – substantivação derivada de «cinemático» – e que está ligada, como não poderia deixar de estar, ao movimento e à temporalidade, aqui num sentido aproximável ao que é atribuído por Paul Virilio, como uma «condição da nossa contemporaneidade», referindo-se particularmente à velocidade e aceleração características do nosso tempo. O «cinematismo»<sup>5</sup> é pois a condição criada pela velocidade, graças ao movimento produzido artificialmente no nosso quotidiano, seja esta a velocidade do automóvel, do avião, da televisão, da internet, etc., e o modo como ela afecta a nossa visão do mundo. É claro que o conceito de «cinematismo» não será por nós explorado, a não ser de um modo transversal, porque não cabe aqui como elemento definidor da **imagem cinemática**, e apenas pode ser concebido como um **substrato cinemático** da realidade.

---

<sup>5</sup> O termo «cinematismo» ficou também associado aos pintores futuristas, que pretendiam representar o movimento, integrado numa simultaneidade sensorial, através do desdobramento das fases do movimento, ou pela sobreposição de vários momentos, e posições do motivo, no espaço da imagem.



Fotografia futurista de Filippo Marinetti.

Julgamos também que a palavra «cinemática» resolve, de certo modo, a dicotomia presente nos ensaios sobre cinema que o filósofo Gilles Deleuze propôs nos anos oitenta, e que informam ainda hoje um grande número de trabalhos nesta área. Esta dicotomia, consubstanciada nos paradigmas de uma imagem-movimento e de uma imagem-tempo, tem em conta essencialmente uma temporalidade histórica do cinema, desdobrando-se em sub-conceitos, ou tipos, de imagem – partindo sempre da evolução temporal do cinema narrativo. A **imagem cinemática** assume-se como a óbvia junção dos dois regimes de imagem, propostos por Deleuze, ultrapassando esse âmbito e assim podendo «teorizar» não apenas o cinema, mas outros tipos de imagem cinemática. Voltaremos mais vezes a Deleuze para confrontar o nosso conceito global com o conceito «bipartido» deste filósofo.

### 1.3- Para um conceito (provisório) de imagem cinemática

Delimitados os sentidos da palavra «cinemática», podemos afirmar, ainda que provisoriamente, que o conceito de **imagem cinemática** é uma concepção abstracta que pretende «evidenciar» a unicidade dos factores «movimento» e «tempo», de modo a clarificar os fenómenos que surgem neste contexto duplo, e indissociável. Assim, a opção por este adjectivo «unificador», evita a utilização, como referimos antes, das denominações bipartidas (imagem-movimento e imagem-tempo), muito conotadas com as teorias deleuzianas sobre o cinema.

Assim como existem, pelo menos, dois níveis de abrangência da palavra «imagem», o mesmo se pode dizer da denominação de **imagem cinemática**. Este conceito pressupõe, na sua definição, duas latitudes: uma mais geral e abrangente, que implica aceitar que qualquer imagem possa ser concebida como **imagem cinemática**, quer ao nível de representação intencional quer ao nível de mera



representação mental<sup>6</sup>. Contudo, delimitamos o nosso raciocínio, sem desprezar completamente este sentido alargado, a um sentido mais restrito que pressupõe a especificidade de um conjunto de fenómenos, concebido no âmbito de uma produção «material» de imagem (incluindo-se também, por exemplo, a «realidade virtual», porque veiculada por suportes materiais) numa aceção que se auto-delimita no universo da criação intencional.

Para além do sentido lato (imagem formada mentalmente como percepção do real) e o restrito (imagem como representação criada intencionalmente), arriscamos um terceiro sentido que pode ser «situado» entre ambos – ou talvez sobreposto a ambos – e que corresponderia a uma espécie de **substrato cinemático** latente, que existiu desde que a imagem existe, aqui considerando o movimento e o tempo como «virtualidades». Este substrato verifica-se em todos os meios de produção de imagens, como por exemplo os meios gráficos e/ou pictóricos. Neste tipo de representações, obviamente estáticas (uma pintura rupestre, o *Napoleão* de Delacroix, ou um cartaz do *Moulin Rouge*, de Lautrec) pode ser concebida, em potência, a presença do binómio movimento / tempo, embora de um modo virtual, metafórico ou simbólico. A fotografia, surgida mais tarde, traz consigo uma amplificação deste **substrato cinemático** porque, embora sendo também uma imagem fixa, corresponde no entanto à «fixação», como a denominação indica, do movimento e do tempo através de uma imagem. Por outro lado, a fotografia constituiu o fundamento tecnológico que provoca, em muito, o aparecimento ulterior do cinema, ao qual já podemos aplicar a designação de **imagem cinemática**.

---

<sup>6</sup> - Neste caso, a tese seria a de que a imagem, como percepção, ou como pensamento, é passível de estar sempre «em movimento» e inserida «num tempo».

O conceito de **imagem cinemática** é, conforme vimos, uma ideia e/ou um conceito de imagem, que aglutina e extravasa outros conceitos, dispersos pelas especificidades do vídeo, do cinema, da arte e da imagem, fazendo a ligação, que julgamos possível, entre posições teóricas demasiado restritivas, porque absorvidas pelas perspectivas próprias de cada campo de estudo. O conceito admite as diferenças tecnológicas, culturais e linguísticas de cada meio, mas dá prioridade às afinidades entre os diferentes formatos, dispositivos e linguagens, com o objectivo de repensar, na medida do possível, a unicidade da imagem.

Fazemos nossa a afirmação de Arlindo Machado que, de forma sintética, traduz o momento actual de onde partimos, e a que circularmente chegamos, como momento de confluência de meios e linguagens: «A situação actual da indústria do audiovisual está marcada pelo hibridismo das alternativas. O cinema lentamente se torna electrónico, mas, ao mesmo tempo, o vídeo e a televisão também se deixam contaminar pela tradição de qualidade que o cinema traz consigo ao ser absorvido» (Machado, 1997:215). Como o autor diz, centrando a questão no cinema, não se trata de um movimento apenas de expansão do cinema para outras zonas do audiovisual, mas um movimento «inter-zonal», de vários sentidos, e que só pode ser entendido como tal quando visto de «fora». Esse «fora» é o lugar onde se desenha o conceito de **imagem cinemática**, como uma espécie de «meta-conceito» que abarca todas aquelas relações, e os fluxos que acontecem nos vários sentidos.

Como vimos, a inclusão conjunta do movimento e do tempo, no conceito de **imagem cinemática**, pressupõe a inclusão de vários factores articulados entre si e que possibilitam a delimitação do tipo de imagens das quais partimos, no sentido de uma indução apriorística. Estão incluídos nessa indução, entre outras noções complexas, o cinema e o vídeo, mas também a televisão, os desenhos animados –

produzidos e visionados em cinema, televisão ou vídeo, numa «barra animada» da *web (banner)* – ou ainda, manualmente, num *flipbook*<sup>7</sup>. Esta enunciação obedece a um critério muito genérico e apenas surge, neste momento, como mera listagem para comprovar a diversidade, mas também a inter-penetração – e subsequente substrato comum – dos fenómenos em causa. O que importa reter é que todos os exemplos se distinguem de uma ideia de imagem estática, ou fixa, sendo por isso fenómenos pregnantes de uma ideia de **imagem cinemática**, que está sempre em movimento, logo e também em função de um tempo dado, independentemente do suporte ou dispositivo utilizado.

Parece que um conceito tão geral leva obrigatoriamente a uma teoria geral e totalizadora, com o perigo de «nascer cega» em relação aos múltiplos aspectos e contingências da imagem, que hoje verificamos. No entanto, uma teoria fundada no conceito de **imagem cinemática** pode ser simultaneamente geral e particular. Verificamos nesta afirmação uma aparente contradição, já que uma teoria, que se pretende geral, não pode assumir as «roupagens» do particular. A auto-consciência teórica, como reflexividade apontada ao conceito, permite considerar a teoria da **imagem cinemática** como teoria geral porque trabalha com base numa procura ontológica, como um todo que inclui, transcendendo, todas as especificidades dos meios envolvidos com uma imagem deste tipo; mas ao mesmo tempo, também, uma teoria auto-consciente da sua «parcialidade», pois é apenas um ponto de vista particular no universo aqui definido, estando aberta naturalmente ao contacto com outras perspetivações, quer gerais quer particulares. Deste

---

<sup>7</sup> Livro no qual animamos desenhos através do folhear das páginas a uma certa cadência.



modo, ao contrário do que possa parecer, o conceito de **imagem cinemática**, e a teoria a ele associada, não é apenas simples e redutor, mas é manifestamente uma teoria «multidimensional» (Morin, 1994) porque flexível, no nosso entender.

A **imagem cinemática** é uma imagem variável, por oposição à invariabilidade da imagem fixa, estática. Admite, contudo, a possibilidade de não haver movimento, pois pode existir apenas numa temporalidade própria, o que pressupõe uma «variabilidade» apenas em potência, mesmo que ela não exista (exemplo: a filmagem ou registo vídeo de uma parede, onde nada acontece, onde nada se movimenta). Por outro lado, a imagem fixa, ontologicamente invariável, pode sofrer variações na medida em que pode ser transformada, alterada, através de incrustações ou filtragens de *software* (fotografia digital), ou, por outro lado, animada através de diversos processos. Mas teríamos, no primeiro caso, uma outra imagem, diferente no seu estatuto, da anterior; e, no segundo caso, passaríamos a ter uma **imagem cinemática**.

Na sua essência, e em termos de apreensão e/ou descodificação, a **imagem cinemática** implica necessariamente um momento, um tempo próprio da imagem. Podemos partir do seguinte princípio: a **imagem cinemática** é sempre um acontecimento. A imagem fixa, por contraste, é uma permanência. Esta redução «simplista» abre a porta a algumas das questões que vamos analisar. Uma das questões, assaz premente e actual, pode ser formulada do modo seguinte: nas imagens ditas «interactivas» cria-se um novo tipo de imagem, diferente da bipolarização imagem fixa / imagem cinemática? Julgamos que não. Talvez não seja necessário criar uma nova taxinomia da imagem, já que, apesar da introdução das possibilidades de manipulação e interacção, as imagens interactivas podem ser concebidas sempre como imagens fixas e/ou cinemáticas.

Por enquanto, e lançadas algumas perguntas que se constituem como alicerces da nossa teorização, fixamos o conceito de **imagem cinemática** – necessariamente em construção – como um lugar de reflexão permeável a todo e qualquer «nó» teórico que for surgindo no percurso.

Contrariando a lógica histórica, que «obriga» a considerar sempre a imagem fixa como precedente da cinemática, colocamos o conceito de **imagem cinemática** como um eventual ponto de partida na abordagem a uma teoria geral da imagem. Deste modo, recuperando o primeiro nível de sentidos da palavra «imagem» (imagem como percepção visual ou imagem mental), fica latente, ao longo deste estudo, a assumpção da **imagem cinemática** como «precedente», neste contexto específico, da imagem fixa. Uma razão plausível para sustentar tal precedência seria a de que a **imagem cinemática** está mais próxima da realidade perceptiva da visão, e do cérebro, em detrimento de uma ideia de imagem como fenómeno estático, no domínio da percepção.

Esta simples inversão vem reajustar, quanto a nós, a problemática da relação entre imagem cinemática e fixa, situando-a num lugar mais próximo do nosso quotidiano actual. Hoje, por exemplo, uma câmara digital, seja fotográfica ou videográfica, (ou ainda o telemóvel de 3ª geração) possui a capacidade técnica de registar imagens fixas ou cinemáticas, indistintamente<sup>8</sup>. Estes dispositivos técnicos

---

<sup>8</sup> O paradigma digital nivela as funções dos dispositivos, que são capazes, hoje, de registar imagens fixas e/ou cinemáticas.



«polivalentes» contribuem hoje para a desmistificação das teorias mais clássicas acerca da imagem e aliam-se a mudanças culturais mais profundas que exigem, de facto, novos quadros de entendimento.

De momento estão traçados alguns dos caminhos que o **conceito** de imagem cinemática vai percorrer, para colher os dados fundamentais que servirão de alicerce a uma **teoria** da imagem cinemática.

## 2

### A IMAGEM CINEMÁTICA NO CRUZAMENTO DAS TEORIAS

---

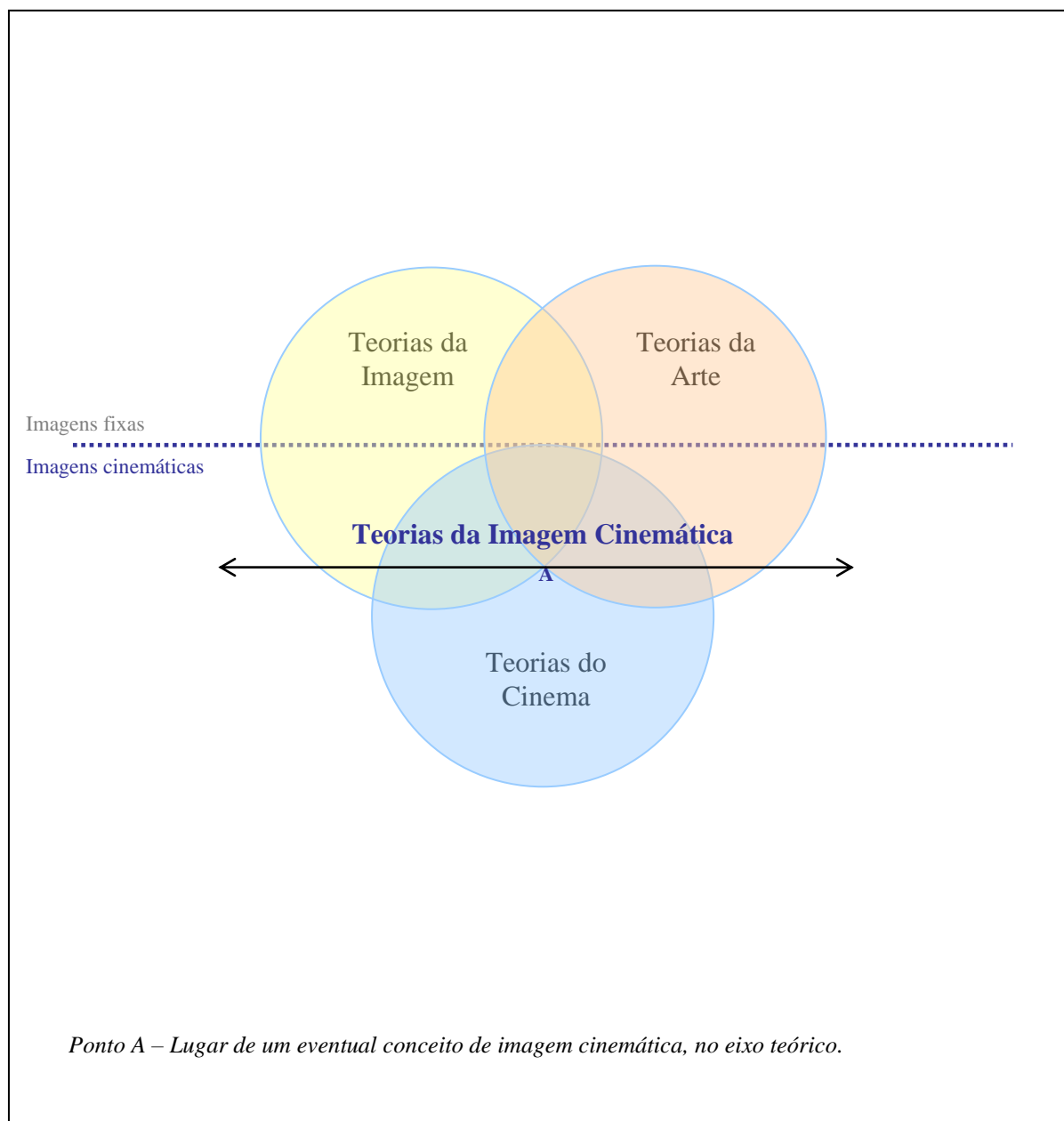
Vamos agora esboçar as problemáticas suscitadas pela relação entre diversas «zonas» de abordagem teórica, a partir das teorias que nos parecem estar mais directamente implicadas no conceito de **imagem cinemática**, para explorar a ligação que existe entre uma ideia mais geral de imagem e a sua aproximação aos «fenómenos» de movimento e do tempo, e o modo como são enquadrados por essas teorias. Para tal adoptamos um ponto de vista tendencialmente transdisciplinar.

A vocação transdisciplinar é inerente a uma ideia de **imagem cinemática**, na medida em que este conceito «deslocaliza» o discurso sobre a imagem mediante um processo de constante «descentramento» disciplinar. O fundo epistemológico e ontológico de tal conceito situa a investigação num «lugar» simultaneamente interno e externo ao âmbito de qualquer perspectiva. Movendo-se por entre as «teorias da imagem» e os «estudos de arte», uma teoria da **imagem cinemática** revela-se, paradoxalmente, fora de qualquer campo em concreto. Uma das razões para este «descentramento» é o facto de ambas, as teorias da imagem e as teorias da arte, serem, por um misto de inerência e tradição, áreas teóricas também «descentradas», no sentido de serem moldadas pelo cruzamento de perspectivas vindas de outras áreas, como se comprova mais adiante. Portanto, esta «metaposição», na qual nos colocamos, é o lugar para onde o conceito,

obrigatoriamente, está a ser «empurrado» de modo constante. Por abordar preferencialmente questões de base, não pretendemos «fixar» o ponto de vista nesta ou naquela área. Assim sendo, a abordagem operada aos diferentes campos teóricos, sem fazer «pausa» demorada em nenhuma em particular, marca decisivamente o carácter transdisciplinar, e transversal, quer do conceito quer da teoria em curso.

Esta vocação, que transcende os nichos de cada especialidade, privilegia o «todo» em relação às «partes», não descurando, todavia, os processos de diálogo entre estes dois pólos. Deste modo, propomos um esquema de «cruzamento» (quadro 1) que dá conta de algumas relações que requerem verificação, para assim justificar a pertinência do nosso conceito. Não podemos explorar todas as relações implicadas no esquema aqui proposto porque iríamos, sem surpresa, «desfiar» constantes sobreposições e múltiplas redefinições metodológicas, o que obrigaria a um trabalho despropositadamente exaustivo. O esquema serve apenas para «abrir» algumas perspectivas do conceito, de modo transdisciplinar e para, desde esse lugar, encontrar o posicionamento, e a pertinência, de uma teorização da **imagem cinemática**, como totalidade.





Quadro 1 – A imagem cinemática no cruzamento das teorias

Este esquema funciona, apesar da sua artificialidade intrínseca, como um instrumento de visualização, a partir do qual é possível fazer diversas ligações. No esquema não aparece, como vemos, um lugar bem delimitado para a teoria da **imagem cinemática**. No entanto, a zona de intersecção, comum às três zonas

teóricas que a compõem, poderia corresponder em certa medida à nossa teoria – por ser o lugar de confluência central – mas só virtualmente poderá ser ali fixada, já que uma teoria só faz sentido quando passível de se «movimentar» entre áreas e não apenas «estacionar» no seu ponto central.

O segmento de recta com terminações em flecha, que cruza as diversas áreas, denota a abrangência do nosso conceito dentro do universo das teorias analisadas. O espaço está dividido por uma linha horizontal (tracejada) que separa as imagens fixas das cinemáticas. Esta separação surge como «artifício» operativo que delimita um espaço ontológico para a **imagem cinemática**, enquanto objecto de estudo desdobrado pelas teorias da imagem, do cinema e da arte. Devemos esclarecer que, para não adensar demasiado o esquema, encaramos como implícita uma «zona» teórica correspondente às ciências da comunicação, mais recentes, na sua vertente mais próxima da comunicação visual, e audiovisual, vertente que estas ciências abordam no contexto dos dispositivos e processos comunicacionais. Se olharmos para o esquema, podemos verificar que as ciências da comunicação se distribuem tacitamente pelas «zonas» da imagem, da arte e do cinema, já que todos estes fenómenos são abrangidos, de facto, pela perspectiva comunicacional.

Concluindo, podemos inferir que, se o segmento antes mencionado funciona como a teoria da **imagem cinemática**, então o ponto que intersecta o segmento (ponto A) e as diferentes áreas, representa simbolicamente o conceito de imagem cinemática.

Por enquanto, e a partir desta divisão esquemática, mas ao mesmo tempo intersectiva, desdobramos a análise em três grandes áreas (correspondentes aos capítulos que se seguem): uma primeira, reservada à análise de problemáticas centradas nas teorias da **imagem**, procurando encontrar o lugar do «cinemático»

nestas teorias, e inquirindo sobre a oportunidade de pensar uma teoria «cinemática» da imagem. Uma segunda área reserva a análise aos pontos de contacto que a **arte**, e a sua respectiva teorização, estabelecem com o «cinemático». Finalmente, uma terceira área de ligações aborda directamente os casos mais pregnantes de imagem cinemática, o **cinema** e o **vídeo**, comparados por sua vez com a fotografia, a televisão e os novos meios, para assim podermos atestar a pertinência de uma regularidade «cinemática» nestes fenómenos multidimensionais.

Deste modo, apesar de que o recurso a «estruturas» esquemáticas possa parecer redutor, importa lembrar que ele estrutura apenas uma série de ligações que fazemos entre campos teóricos. O objectivo é o de rever teorias e conceitos, a partir dos cruzamentos visíveis no esquema. Não se trata, pois, de começar de novo, como pode levar a crer o processo de construção de um conceito – fazendo tábua rasa de conhecimentos anteriores – mas pretende-se reorganizar elementos, partindo sempre de um lugar conceptual prévio. Como refere Rajchman (a propósito da filosofia deleuziana): «...estamos sempre “começando a meio” de uma espécie de manta de retalhos por terminar, ela própria passível de mudar de forma pela junção de novos elementos, de novas ligações» (Rajchman, 2002:23).

## 2.1- DO «CINEMÁTICO» NAS TEORIAS DA IMAGEM

Em que medida as teorias que tratam da imagem são capazes de abranger no seu discurso uma ideia genérica de **imagem cinematática**? As principais linhas de investigação, no âmbito daquilo a que se pode chamar, vagamente, de teoria da imagem, têm descurado este aspecto particular da imagem. Convém, no entanto, salientar que hoje esta tendência vai sendo em muito ultrapassada, dando lugar a um crescente interesse pelo papel que os dispositivos audiovisuais desempenham no intento de teorização da imagem.

As diversas reflexões sobre a imagem – quando visam responder à questão, aparentemente simples, do que é a imagem – surgem dispersas e divididas por áreas que vão, por exemplo, da filosofia da linguagem à estética (mais filosófica ou científica, ou ainda «diluída» como perspectiva auxiliar), passando pela psicologia e a semiologia, entre outras. Assim, de modo circular, as «teorias da imagem» que se assumem com esta denominação constroem o seu discurso a partir, precisamente, de uma combinatória das disciplinas antes mencionadas<sup>9</sup>.

Não incluímos aqui, por enquanto, o campo teórico do cinema por se tratar de um tipo bem diferenciado de teoria que – embora abordando, de facto, aspectos da **imagem cinematática** – se dirige apenas a um caso muito específico de imagem cinematática, o filme, pelo que será analisado num outro contexto. Exceptuando este caso particular, e retomando as teorias gerais sobre a imagem, é de notar, como referimos, a primazia dada à imagem fixa nestas teorias. Verificamos também um

---

<sup>9</sup> Muitos ensaios que têm no seu título as palavras «teoria» e/ou «imagem», têm por norma apresentar uma espécie de compilação de diversas abordagens, vindas de várias frentes, sem apresentar, contudo, novas teorias. Constituem, no entanto, excelentes sínteses e funcionam como boas obras de referência. Como exemplos apontamos: Joly, Martine – *A Imagem e a sua Interpretação*; Villefañe, Justo – *Introducción a la Teoría de la Imagen*; Zunzunegui, Santos – *Pensar la Imagen* e Aumont, Jacques – *L'Image*.

tom tendencialmente normativo e, de algum modo, «inflexível» nas abordagens, dado pela adopção de algumas posturas semióticas, e dos seus derivados – de que o Grupo  $\mu$  é exemplo, e que abordaremos a seguir. Daí que se verifique nestas teorias uma omissão constante de exemplos, ou casos, de **imagem cinemática**. Ignora-se este tipo de imagem e o seu lugar como ocorrência específica, e fundamental, para entender plenamente o conceito de imagem. Esta exclusão do «cinemático» é visível na maior parte dos estudos semióticos que, quando recorrem a casos concretos de imagem referem, quase em exclusivo, manifestações como a pintura, o desenho ou a fotografia, privilegiando assim a imagem estática ou fixa. Após a leitura deste tipo de estudos fica-nos a sensação de que a imagem fixa parece legitimar, de forma exclusiva, o conceito geral de imagem.

De um modo geral, abordando ou não a **imagem cinemática**, a preocupação das teorias da imagem recai sobre as problemáticas da representação, e da analogia implícita/explicita que as imagens estabelecem com o real. O aparecimento da fotografia veio despoletar um debate importante, ainda hoje cultivado, que visa confrontar os processos quirográficos (desenho, pintura, etc.) e os fotoquímicos (fotografia) no modo como eles «representam» o real. Não vamos aprofundar agora as discussões ligadas à suposta objectividade (das aparências visuais) da fotografia, ou à iconicidade da imagem, ou ao processo de abstracção operado pelo desenho e a pintura, etc. Afloramos apenas estas questões para depois integrá-las em contextos ulteriores. Os conceitos de ícone, indício e símbolo, remetem-nos necessariamente para uma noção global de signo, e evidentemente para a semiótica.

A semiologia, ou semiótica – conforme a sua origem saussuriana ou pierceana – nasce, como sabemos, fortemente inspirada nos axiomas da linguagem verbal,

pela via da linguística. Foram ganhando corpo, nesta área, um conjunto de estudos especializados que correspondem a uma semiótica visual. Esta especialização da semiótica tomou, sempre, como ponto de partida a imagem fixa, pela mão de investigadores como Roland Barthes, Umberto Eco e o Grupo  $\mu$ , entre outros. Nesta zona de investigação da imagem é explorada a noção de signo – com todas as suas variantes e paradoxos – evidenciando sempre a incontornável vocação «linguística» da imagem, entendida *grosso modo* como um significante que «significa». É, de facto, neste sentido que o termo é usado pela maioria dos investigadores, mesmo quando estes não assumem uma posição abertamente semiótica<sup>10</sup>, patenteando assim a influência que esta perspectiva exerce no campo da imagem.

### **2.1.1- Realidade e linguagem**

Atendendo a esta base semiótica, difusa e onnipresente, retomamos o problema da iconicidade, já antes aflorado, para verificar que os estudos sobre a imagem, naquilo que parece estar mais próximo da sua especificidade, salientam particularmente o lugar da imagem como lugar de representação, «colando» sempre a imagem ao real. Assim, a fotografia e o cinema, quando são abordados neste contexto, tendem a ser vistos como os meios que detêm o mais elevado grau de iconicidade, na medida da sua relação «fiel» com o motivo representado ou, para precisar, registado. Esta visão é assaz simplista na medida em que se refere apenas a um real «visual», ou seja, à realidade apreendida pelo sentido da visão. Mas também é simplista porque não tem em conta o lugar da «não-representação»

---

<sup>10</sup> Mesmo quando não se referem à imagem como signo visual, os discursos privilegiam a terminologia que envolve uma ideia do signo: os significados, os significantes, o referente, as significações, etc.

no domínio da imagem, e que faz parte do estatuto das imagens, em geral. Referimo-nos à abstracção, e outros processos equivalentes a ela, e que se pode encontrar não só nas imagens fixas, como também nas cinemáticas, facto que pode ser confirmado através das práticas do cinema e do vídeo, sobretudo por uma via experimental e artística<sup>11</sup>.

Tendo sido um dos responsáveis pelo desenvolvimento da semiótica visual, Roland Barthes estudou a especificidade da comunicação visual, colocando, logo à partida, uma questão basilar na problemática da relação da imagem com o real, e na possibilidade de conceber a imagem como uma linguagem, ainda que específica. Partindo da origem da palavra – a palavra «imagem» tem a sua raiz latina em *imitari* – a imagem, como alerta Barthes, estaria «condenada» à analogia, formando apenas aglutinações de símbolos desconexos, sem o carácter sistémico da linguagem verbal. Para os linguistas, esta distinção é fundamental, já que a inexistência, nas imagens, de uma dupla articulação – que caracteriza as linguagens verbais – lhes retira o direito a serem consideradas como «verdadeiros» signos linguísticos. O problema colocado pela relação entre palavra e imagem (surgindo como um efectivo «nó górdio») – que os linguistas frequentemente colocam – resume-se à seguinte pergunta, que Barthes formula: «Pode a representação analógica (“cópia”) produzir verdadeiros sistemas de signos e não simplesmente meras aglutinações de símbolos?» (Barthes, 1964:33) A questão está «viciada», à partida, porque a representação analógica, apenas considerada por Barthes como «cópia», não é o único modo de funcionamento da imagem, como vimos. Para além desta limitação, esta questão assume, como pressuposto, a primazia da linguagem verbal. Esta é uma problemática que nos

---

<sup>11</sup> Esta característica, ou «vocalização», da imagem é tratada com mais profundidade na segunda parte desta tese.

interessa debater no contexto de construção do conceito de **imagem cinematográfica**, na medida em que a imagem será por nós entendida como linguagem, num sentido particular que mereceu um capítulo à parte.

Por enquanto, destacamos, no seio das problemáticas levantadas por Barthes, a tendência generalizada para subvalorizar a imagem, quando entendida como «lugar» que resiste à atribuição de novos sentidos para além dos sentidos mais imediatos; tendência que provém da forte tradição figurativa e «representativa» que as imagens detêm na nossa cultura. Esta aceção comum dificulta qualquer estudo, como o nosso, que pretenda trabalhar com o pressuposto de que a imagem é uma forma de linguagem. A questão não é simples, como veremos. Duas razões diversas, segundo Barthes, estão na origem deste preconceito e «desconfiança» em relação à imagem<sup>12</sup>. De um lado estão todos os que pensam que a imagem constitui um sistema muito rudimentar quando comparado à linguagem verbal, sem terem em conta que a linguagem verbal está em «diálogo» constante com a imagem. Por outro lado, há os que julgam que a significação verbal não pode ser comparada à «riqueza» quase infinita das imagens, riqueza esta, segundo muitos, contraproducente, pois elimina a precisão semântica dos «enunciados» visuais.

Em ambos os casos expostos, desembocamos, sempre, numa aparente impossibilidade de considerar a imagem como um sistema coerente de signos, logo, como linguagem. Este «nó górdio» pode ser desatado, quanto a nós, se considerarmos a linguagem verbal, não como um modelo totalizador que se sobrepõe às imagens, mas como um «tipo» de linguagem, ou melhor, como um «modo» linguístico com características próprias, coincidindo com uma ideia de

---

<sup>12</sup> Vimos antes, com Arlindo Machado, dois preconceitos acerca das imagens que se aproximam do discurso de Barthes. Cf. na p.16.



linguagem que deve ser necessariamente mais global e aberta, posição que perfilhamos.

### 2.1.2- Percepção cinemática

A localização da **imagem cinemática** numa teorização geral sobre a imagem implica, para além da problemática da linguagem, questões associadas ao processo de apreensão e descodificação dos enunciados visuais. Existirá um modo de percepção diverso das imagens cinemáticas em relação às fixas? E em relação aos enunciados verbais, essa percepção é diversa? Este núcleo de questões está subjacente ao processo semiótico, ou «semiose», dando origem a um outro debate, não menos interminável, que coloca a tónica na relação percepção/significação, desenhando um círculo paradoxal entre estes dois processos.

Nesta ordem de ideias, a psicologia tem centrado largamente a sua investigação no fenómeno da percepção visual, tendo em conta para tal, e indistintamente, toda a realidade visual e não apenas os fenómenos que isolamos como imagens produzidas pelo homem. A psicologia questiona, no global, a percepção humana, integrando os processos mentais nela envolvidos, *a priori* e *a posteriori* – nomeadamente o pensamento, a imaginação e a memória – como agentes fulcrais, de facto, no acto de percepção. Há, circularmente, um contacto permanente dos pontos de vista psicológico e filosófico – no domínio de uma filosofia da linguagem – no que diz respeito a uma abordagem à imagem mental, sobretudo confrontada na sua relação com a realidade, associando a este tipo de imagens a ideia de *mimesis*, como uma operação de substituição, e imitação transfigurada, do real no sujeito. Esta «formação» mental da imagem é entendida como uma operação «mimética», contudo imbuída de subjectividade, na sua

relação com a realidade. Trata-se de um debate teórico encaminhado para uma ontologia do real, no qual a imagem surge como «subjectivação» dessa realidade e como configuração do próprio ser, através do reenvio de e para a realidade – para resumir de um modo muito geral.

Encontramos assim, neste domínio da percepção visual, aspectos «cinemáticos» que importa destacar, na medida em que a imagem, mesmo quando se trata de uma imagem fixa, deve ser contextualizada num «todo» perceptivo que, para nós, se apresenta como um «todo» cinemático. Teríamos pois, e sempre, imagens fixas e cinemáticas que são apreendidas invariavelmente por um processo de percepção «cinemática».

O processo de percepção – admitamos aqui, axiomáticamente, a preponderância da percepção visual – articula-se com o conjunto das diversas dimensões da realidade, conjunto formado pelo espaço, pelo tempo e pelo movimento. Pierre Francastel elucida de forma clara esta articulação inextricável: «O nosso olho não capta nunca um espectáculo imobilizado. O movimento do universo é eterno, e a actividade do nosso cérebro é permanente» (Francastel, 1998:95). Esta inclusão do movimento no processo de percepção é fundamental e implica definitivamente a inclusão da temporalidade. É também um dado assente que a percepção é sempre espacial, relativamente a um sujeito entendido como corpo topologicamente definível e, no âmbito da percepção visual, como ponto de vista actuante, posicionado no espaço. Esta presença conjunta dos três elementos em causa está patente em qualquer acto de percepção, independentemente do objecto percepcionado. Francastel frisa, de novo, esta evidência, que tomamos

como axioma: «É pura imaginação pensar que podemos captar uma imagem fixa com um só olhar da nossa visão fixa»<sup>13</sup> (Francastel, 1998:95).

Vejamos agora como a semiótica, através de uma noção global de signo visual, concebe a percepção da imagem, para analisarmos as suas limitações. Um dos projectos mais ambiciosos – que pretendeu criar um «sistema» teórico em volta do signo visual, trabalhando sob a égide de uma retórica visual – foi o do grupo interdisciplinar conhecido como Grupo  $\mu$ . Neste projecto de teoria semiótica e estrutural da imagem, os autores procuraram condensar numa única obra, como o título indica, um tratado sobre o signo visual<sup>14</sup>. O Grupo  $\mu$  introduziu aspectos positivos no entendimento do signo visual, na medida em que elabora um trabalho minucioso e aprofundado, que tem por objectivo a organização de uma gramática do «visual». O trabalho defende acima de tudo a primazia da imagem, atitude justificável na medida em que funciona como contrapeso numa «balança» onde a linguagem verbal tem por hábito sair beneficiada. Porém, este trabalho corre o risco de se contrariar ao se demarcar da linguística, mas usar, simultaneamente, os termos e esquemas de uma retórica originária dessa mesma linguística.

Esta subordinação a uma retórica visual, tratada até ao pormenor, é indirectamente criticada por Francastel, quando afirma: «Da mesma maneira que não se pode interpretar a música nos termos da linguagem descritiva, também não se pode comentar a pintura e a escultura em termos de pura retórica» (Francastel,

---

<sup>13</sup> É curioso como esta afirmação, se for analisada auto-reflexivamente, reenvia para a «imaginação» a responsabilidade de conceber a percepção de modo fixo. Como tal, e mesmo como produto da imaginação, a percepção poderia então «fixar-se» no tempo, invalidando a ideia de uma percepção «cinemática». Contudo, admitir este raciocínio auto-reflexivo implicava pôr em causa cada uma das nossas afirmações, à medida que as fazemos, o que nos deixaria «ancorados» a uma circularidade constante e improdutiva.

<sup>14</sup> Publicado em 1992, o tratado é o produto de duas décadas de investigações, que este grupo interdisciplinar iniciou na década de 70.

1998:127). Embora o autor se refira em especial à pintura e escultura, na verdade, e como diz, a retórica por si só, não é capaz de apresentar uma explicação eficaz acerca da riqueza do fenómeno visual.

Devemos destacar, no entanto, e positivamente, a elaboração conceptual do Grupo  $\mu$ , no que diz respeito à sua teoria da unidade plástica – no domínio dos elementos visuais presentes na imagem – e da unidade icónica – no domínio dos conteúdos reconhecíveis ou associáveis ao real visível. Resumindo, o signo comporta uma expressão (significante) plástica e icónica e também um conteúdo (significado) plástico e icónico. Contudo, e apesar de exaustivo, o trabalho deste grupo ignora por completo a possibilidade de um signo «cinemático», como signo também visual. Em síntese, temos, por um lado os signos considerados apenas como imagens fixas, e, por outro, o processo de percepção das imagens, que o grupo subentende como «dinâmico», mas que não explicita nesses termos. No que a imagens cinemáticas se refere, não existem neste tratado referências claras ao movimento ou ao tempo, associadas ao mecanismo da percepção visual. Quando encontramos, de facto, referências a estes fenómenos, elas dizem respeito apenas a meras directrizes de percepção, presentes no olhar – como os movimentos oculares, por exemplo – ou, no caso do «tempo», a uma noção apenas implícita e bastante secundária, nunca explicitando casos em que a imagem está em movimento<sup>15</sup>.

Na sua descrição da actividade perceptiva, o grupo dedica pouca atenção ao lugar que as mudanças, e os movimentos reais, ocupam, como estruturadores da

---

<sup>15</sup> Curiosamente, há uma breve referência ao movimento quando se evoca o exemplo dos *mobiles* de Calder (Grupo  $\mu$ , 1995:364), como pequena alusão à arte cinética, mas sem desenvolvimento aprofundado, e não se tratando, obviamente, de uma imagem cinemática, mas de um objecto com movimento real.

forma visual, no processo de percepção da imagem. Para o Grupo  $\mu$  o processo de percepção organiza-se numa sequência de etapas a que chamam de «perceptos» (Grupo  $\mu$ , 1993:56). Assim surge o primeiro «percepto», o campo, como o espaço visível, englobado pelo olhar. O segundo «percepto» corresponde ao limite, formado pela «consciência» das diferenças formais básicas (aqui muito próximo da Gestalt). Posteriormente, percebem-se as figuras, as formas (figuras denotadas) e por fim os objectos. Esta assumpção do limite visual faz irromper o binómio figura/fundo como resultado das diferenças e semelhanças entre elementos. Finalmente, a figura «reconhecida» deixa de ser um fenómeno, ou ocorrência, e passa a ser um «tipo» codificado pela memória, surgindo finalmente como objecto.

Esta racionalização e desmontagem da percepção – e as sucessivas análises estruturais de elementos visuais como a textura, cor e linha – não têm em conta, pelo menos de modo explícito, o aspecto «cinemático» da percepção. Neste raciocínio perde-se de vista o papel do movimento ocular, o movimento dos objectos, figuras ou limites; a sua alteração temporal; as mudanças, ou cortes, na percepção, etc. Constrói-se, assim, uma teoria que fica truncada, de algum modo desestabilizada, pela ausência do vector «cinemático». A proximidade deste trabalho às teorias gestaltistas justifica, do nosso ponto de vista, uma pequena reflexão acerca destas últimas, porque fundamentais para o nosso posicionamento em relação a estas questões.

A teoria da Gestalt, como é sabido, concebe a percepção como uma totalidade. Assume que as informações visuais são reduzidas a um «mínimo funcional comum» de percepção, para assim serem absorvidas pela mente; através de modelos prévios, existentes no cérebro, e consolidados mediante progressivas transformações operadas por percepções prévias. A Gestalt tem o mérito de encarar a percepção como um todo processual, contrariando a concepção teórica,

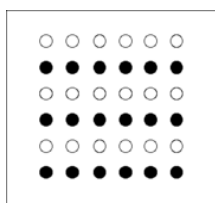
que o Grupo  $\mu$  explora, de uma percepção como soma de diversos elementos ou fases, concepção que fica enredada num «associacionismo» pouco convincente.

A teoria da forma, proposta pelos gestaltistas, privilegia assim a faculdade do cérebro em organizar como um todo a informação que recebe<sup>16</sup>. Foi sobretudo J. Gibson quem, prosseguindo esta linha de investigação, desenvolveu uma teoria «ecológica» que nega qualquer pertinência a análises laboratoriais da percepção, já que segundo Gibson, e nisso estamos de acordo, tal nunca poderia reflectir o carácter instantâneo e automático com que a percepção se dá; carácter que define, de facto, este fenómeno. Em Gibson também nos apoiamos para destacar a percepção como um fluxo perceptivo ininterrupto, que está em movimento e que se desenvolve no tempo, logo, que poderíamos chamar de **percepção cinemática**.

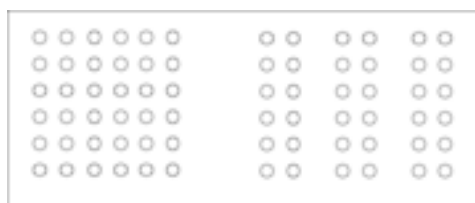
Este factor «cinemático» da percepção implica que exista, à partida, um «tempo» do espectador e um «tempo» da imagem, como bem distingue Jacques Aumont (1992:171). A estes «tempos desdobrados», e paradoxalmente simultâneos, acrescentam-se, pois, as noções de movimento e espaço<sup>17</sup>. O espaço

---

<sup>16</sup> A Gestalt fundamenta-se em leis que definem a percepção, a saber: lei de semelhança, de proximidade, da boa continuidade, de pregnância e de fechamento ou clausura (*imagens retiradas de [http://en.wikipedia.org/wiki/Gestalt\\_psychology](http://en.wikipedia.org/wiki/Gestalt_psychology)*).



Lei de semelhança



Lei de proximidade



Lei de fechamento

<sup>17</sup> Aumont destaca esta impossibilidade de dissecar um fenómeno (a percepção) que se situa, de facto, no tempo, e que está sempre em movimento. O autor realça que a percepção, como o comprovam os recentes desenvolvimentos científicos, «...não se baseia apenas em enlaces em série de muitas unidades especializadas, mas em alguns processos de certo modo globais, ou deslocalizados, que pressupõem aplicações em paralelo e/ou transversalidade» (Aumont, 1992:61).

está indissociavelmente ligado à ideia de tempo, como de forma pertinente o reafirma Francastel quando, em relação à arte, observa: «...a dialéctica do espaço e do tempo é um elemento permanente de qualquer criação figurativa» (Francastel, 1998:94). Embora Francastel desenvolva o seu discurso em torno de um conceito limitado, como o é o de imagem fixa, e essencialmente figurativa, as suas apreciações sobre o olhar correspondem a uma total inclusão do tempo e do movimento, logo do «cinemático», em qualquer imagem, seja fixa ou não: «A imagem figurativa é fixa, mas a sua percepção é móvel. Ver é uma acção; o espírito não é passivo...» (Francastel, 1998:96).

Portanto, os pares espaço-tempo e espaço-movimento, não podem ser entendidos como dicotomias, mas numa continuidade, como elementos de uma percepção única do real. O mundo é «cinemático», a visão também. Assim como, por imanência, também o é o pensamento: «...a única coisa que se percebe é a mudança, e é por essa razão que a visão nos transmite, não o espectáculo de um mundo estável, mas o espectáculo de um mundo em transformação» (Francastel, 1998:102).

Chegamos assim a uma evidência fulcral: toda imagem fixa é percebida «cinematicamente», como qualquer outra realidade visual, o que por sua vez introduz um duplo processo cinemático quando a imagem em causa é também cinemática, ou seja: temos uma percepção cinemática da imagem cinemática. Esta redundância, como que uma sobreposição de tempos e movimentos, traduz a complexidade deste tipo de imagem (cinema, vídeo, televisão) no momento de a situar numa teoria do foro perceptivo. Importa reter a ideia desta dupla percepção cinemática, que se aproxima da percepção da realidade visual no seu todo, porque esta inclui, de facto, imagens fixas e cinemáticas em constante interacção.

Podemos falar de uma **percepção cinemática geral**, em resumo, porque a percepção está obrigatoriamente em movimento e se desenvolve no tempo. Este carácter implícito na percepção situa-se no lado do sujeito, da elaboração mental da imagem através dos sentidos e da sua consequente – e também simultânea – consciência e interiorização. Falamos agora concretamente, e a outro nível, de um filme ou de um vídeo, na medida em que estes fenómenos, para além de serem percebidos «cinematicamente», também são ontologicamente «cinemáticos», distinguindo-se assim de outros fenómenos de imagem, como um desenho ou uma fotocópia, e de outros «casos» cinemáticos – não considerados, no nosso discurso, como imagens – e como o são os fenómenos reais do movimento, por exemplo, de um pássaro, das nuvens, de um automóvel, etc. Por outro lado, a distinção entre o movimento da imagem cinemática e o movimento real dilui-se, na prática, porque a nossa percepção do movimento é holística, daí que a ilusão de movimento, no caso do cinema, nos pareça tão perfeita. Só a consciência activa do espectador perante o dispositivo, o meio (o ecrã), é que permite dissociar, racionalmente, essas imagens da realidade.

Entrando agora no âmbito do cinema, focamos a filmologia, como teoria que elabora um discurso «especificamente» cinemático do cinema, ou, se quisermos, do especificamente cinematográfico. Neste âmbito, mencionamos o carácter especial destas imagens cinemáticas, porque fundadas no paradigma da montagem, fenómeno que produz no espectador um efeito de percepção muito próprio, diverso do real, devido ao modo como as imagens aparecem no ecrã. Este curioso «efeito de ecrã» é abordado por Filipe M. da Costa, quando nos fala de um «choque» perceptivo, e que explica deste modo: «O choque perceptivo dá-se no cinema através do modo como os cortes, as mudanças de plano e os movimentos de câmara modificam as relações espaciais e produzem no espectador o conhecido efeito de ecrã». (Costa, 2000:95)



Em conclusão, quer o cinema, quer outro tipo qualquer de **imagem cinemática**, podem ser concebidos ontologicamente na óptica de uma «dupla percepção cinemática», aspecto que abona em favor da especificidade do nosso conceito. Fechamos assim este, longo, parêntesis acerca do processo de percepção levantando um outro problema, permanentemente associado à imagem: a relação entre percepção e significação. A circularidade deste binómio constitui mais um dos nós complexos que devem ser tidos em conta: Que está primeiro? A percepção ou a semiose? Dão-se em simultâneo? A percepção está na base da significação: os significados resultam de um acto perceptivo; mas por sua vez a «semiose», concebida como processo de significação, pode também estar na base da percepção, na medida em que percepcionamos tendo em conta uma realidade que significa. Este é o conflito tautológico que Eco desde cedo vislumbra em várias obras, e que o Grupo  $\mu$  também aflorou. Como diria Edgar Morin, trata-se de um fenómeno de «retroacção» complexo, na medida em que ambos os processos são causa e efeito, simultaneamente, um do outro. Mais uma vez, ficam lançadas as bases para exploração posterior, na segunda parte, de alguns destes aspectos.

### **2.1.3- As tipologias de Aumont**

No campo restrito das teorias da imagem, Jacques Aumont representa uma mudança de atitude na análise da imagem, ao empreender a tarefa de teorizar a imagem no seu todo, e de modo geral, dando à **imagem cinemática**, no seu discurso, um lugar preponderante. A inclusão do «cinemático» é justificada, em primeiro lugar, por se tratar de uma teoria elaborada recentemente, ao contrário das ideias que temos vindo a analisar e que estão, de certo modo, datadas. Por outro lado, Aumont vinha já desenvolvendo a sua investigação na área do cinema, e produziu um conjunto de escritos nesse campo. Assim, ao teorizar a imagem,

este autor transporta essa «consciência cinemática» para a teorização da imagem no global. Correndo o risco de fazer uma teoria do cinema «mascarada» de teoria de imagem, o autor consegue manter, no entanto, um bom equilíbrio entre a herança trazida do cinema e a lucidez teórica necessária para pensar a imagem como um todo. Trata-se de um discurso necessariamente centrado no olhar, como aqueles que vimos antes, mas trabalhando sobretudo o factor «tempo» como elemento definidor da imagem. Esta questão, primordial para nós, é tratada por Aumont num capítulo que se dedica ao «olhar» como fenómeno temporal, no mesmo tom que temos vindo a desenvolver<sup>18</sup>.

Para Aumont, uma teoria da imagem deverá teorizar a partir da generalidade das imagens que ele chama de visuais, para separá-las das mentais, e dentro daquelas as que são produzidas com intencionalidade pelo homem. O «erro» de muitas teorias, segundo este autor, passa pela construção de conceitos a partir de uma só «modalidade» de imagens, confirmando, assim, a nossa constatação do predomínio da imagem fixa nas teorias da imagem. Aumont é, certamente, um dos poucos autores que trabalha o conceito de imagem a partir de uma visão conciliadora e atenta dos fenómenos da imagem fixa e cinemática, indistintamente, através dos eixos «cinemáticos» que temos vindo a incluir na nossa explanação: espaço, tempo e movimento. Sem declinar a sua actividade como teórico do cinema, Aumont adopta, contudo, um ponto de vista auto-crítico e reconhece que as teorias, e o ensino, do cinema têm colocado tradicionalmente de parte outros dispositivos e regimes da imagem, como a pintura, fotografia, vídeo, etc.<sup>19</sup> (Aumont, 1992:14), de modo a «isolar» o cinema das restantes imagens

---

<sup>18</sup> Cf. Aumont, (1992:32-37)

<sup>19</sup> Este autor tem publicado obras que procuram essa efectiva interligação, como o caso de *O Olho Interminável*, que estabelece uma série de relações, pouco exploradas, entre pintura e cinema. (Cf. Aumont, 2004).

cinemáticas, e da imagem em geral. Isto passa-se porque muitas teorias do cinema apostam numa vertente de análise centrada na «ficcionalidade» do cinema narrativo, concebido principalmente como espectáculo de massas. Contudo, e como defende Aumont, perde-se deste modo a «relativização» necessária do cinema em relação a um conjunto de fenómenos que lhe estão mais próximos do que, tradicionalmente, se tem considerado.

Na sua obra mais específica sobre a imagem, Aumont destaca, em termos de metodologia de abordagem: em primeiro lugar a visão, no capítulo da percepção das imagens; em segundo lugar o papel do espectador, não apenas como «olho» mas como sujeito integrado num contexto cultural; em terceiro lugar o papel dos dispositivos tecnológicos e, finalmente, reserva um lugar para a arte, em termos de análise, ressaltando a especificidade das imagens surgidas nesse contexto. Assim, com esta metodologia, Aumont consolida a extrema e permanente associação do conceito de imagem ao de arte<sup>20</sup>. A ideia de conceber a imagem «no tempo», visivelmente influenciada pelas teorias deleuzianas, permite a Aumont esboçar uma pequena «tipologia temporal das imagens» (Aumont, 1992:169), como ele denomina, e esquematizada por nós do modo seguinte:

**imagens fixas | imagens móveis**

**imagem única | imagem múltipla**

**imagens autónomas | imagens sequenciais**

Recusando uma única divisão, simplista, entre imagens temporalizadas e não temporalizadas, Aumont assenta a sua classificação numa primeira dicotomia que se revela incontornável (também para nós): há «imagens fixas» e «imagens

---

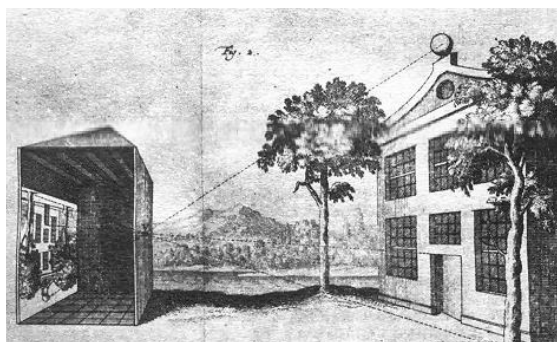
<sup>20</sup> Este lugar de destaque dado às imagens artísticas é também atribuído por nós, quer no capítulo seguinte quer na segunda parte desta tese, confirmando o lugar central deste tipo de imagens e o seu contributo para a construção de um conceito de imagem cinematográfica.

móveis», e acrescenta a esta bipartição mais duas: Opõe a «imagem única» à «imagem múltipla», o que não implica que esta última esteja «em movimento», pois poderá ser uma sequência de fotografias (como nos trabalhos de Muybridge). Finalmente Aumont separa as «imagens autónomas» das «imagens em sequência», assumindo aqui um critério semiótico, dado que existiria uma significação «isolada» da imagem e uma outra «do conjunto» de várias imagens, em cadeia. Parece-nos que existe alguma sobreposição entre estas duas últimas divisões taxionómicas e que só a primeira legitima a existência de um bloco coeso que inclui as **imagens cinemáticas**, (que para Aumont são «móveis») como nós perfilhamos.

Nesta lógica do critério temporal, Aumont fala-nos ainda do «tempo implícito» (Aumont, 1992:172) da fotografia, um aspecto que a liga ao conjunto do «cinemático», e que também nós subscrevemos, já que a fotografia constitui o tipo de imagem fixa mais próxima da imagem cinemática, tendo ambas por base comum o conceito de «câmara obscura»<sup>21</sup>. Finalmente, para os casos concretos do cinema e do vídeo, Aumont reserva a denominação de «imagem temporalizada», aproximando-se do conceito de imagem-tempo de Deleuze.

---

<sup>21</sup> A «câmara obscura» é o fundamento estrutural da fotografia, mas também o é do cinema, uma vez que, neste fenómeno, as imagens surgem, necessariamente, «no tempo» e «em movimento», antes de serem registadas.



Esta é, pois, uma questão a salientar, na medida em que estará na base da nossa subsequente reorganização tipológica (capítulo 4).

Aumont distingue ainda, na conclusão do mesmo capítulo, entre o papel do olhar «genérico», igual para qualquer ser humano – na forma como este capta a realidade visual no seu todo complexo – e o olhar «cultural», como produto de um determinado tipo de sociedade e contexto histórico. Neste último caso o espectador percebe não apenas a imagem em si (se é que tal é concebível) mas aplica-lhe a sua imaginação, os seus (pré)conceitos, a sua aprendizagem. Deste modo, como diria Deleuze, o espectador vê «apenas» os «clichés» visuais, porque sempre filtrados pelos contextos. Esta observação reenvia-nos para o específico «cinematográfico», diverso de um específico «cinemático»; para o papel dos contextos e ainda para a complexidade do processo perceptivo.

Partindo destas últimas achegas de Aumont, retomamos a semiótica, agora no seu carácter, mais específico, como semiótica do cinema. Dedicada em exclusivo ao signo «cinemático» – embora circunscrito à esfera do cinema –, esta linha de estudos afasta-se de uma semiótica das imagens fixas, e aproxima o cinema às teorias gerais da imagem. A noção de signo «cinemático» problematiza, mormente, o cinema como linguagem<sup>22</sup>. É claro que o cinema impera aqui na sua dimensão narrativa e ficcional, prioritariamente. Como tal, o filme é sedutoramente aproximável à gramática verbal – por se tratar de um «texto» – o que se traduz numa colagem excessiva às terminologias da linguística. Cristian Metz foi um dos responsáveis por esta associação da semiologia ao cinema, facto que deve ser entendido mais como um contributo da semiótica para o entendimento do «cinemático» no seio das teorias do cinema, do que propriamente no campo geral da imagem. De facto, na óptica do discurso narrativo – ou da *Grand*

---

<sup>22</sup> Embora o termo «cinemático» apareça no desenvolvimento de uma semiótica do cinema, trata-se, na verdade, de uma colagem do termo às especificidades do cinema, fechando assim o seu sentido, e afastando-se de uma ideia mais geral de **imagem cinemática**, que possa circunscrever todos os tipos de imagem, e não apenas o «cinematográfico».

*Syntagmatique*, como propõe Metz –, este tipo de abordagem, tendo como base a fábula cinematográfica, perde interesse para nós pela sua colagem excessiva, como vimos, à linguística, e por outro lado, em relação ao nosso estudo, pela falta de uma visão global em relação ao aspecto cinemático.

Não interessa, por enquanto, pautar o nosso conceito por perspectivas preocupadas com a inserção da imagem em regimes bem definidos, como o faz a semiótica do cinema, já que tal atitude operaria um «desvio» de atenção para fenómenos como a produção, distribuição e visionamento de um filme, com as suas respectivas implicações sócio-culturais e técnico-económicas. São «desvios» que esta tese não pretende comportar, mas apenas considerar na medida da sua pertinência. Os «desvios» de perspectiva a que nos referimos, comprovam o quanto a imagem se transmuta em diferentes contextos, directamente ligados que estão ao que se pode designar de «institucionalização da imagem»<sup>23</sup>. Esta institucionalização é por nós entendida como o conjunto de dispositivos culturais que «enformam» e «transformam» os meios técnicos de comunicação, e as imagens produzidas por eles, em grandes meios «institucionalizados» como o cinema, a arte, a televisão.

---

<sup>23</sup> Falamos num sentido abrangente do termo instituição, em que as linguagens, técnicas e outras especificidades da imagem surgem em «mundos» bem definidos, que as impregnam de sentidos «automáticos». Acreditamos que os contextos são fundamentais, sem dúvida, para explicar esta multiplicidade de funcionamento da imagem mas, no processo de formação de um conceito, eles só podem surgir numa eventual, e posterior, aplicação do mesmo.

#### 2.1.4- O lugar da imagem cinematográfica nas teorias da imagem

Verificamos que a análise dos aspectos cinematográficos da imagem estão em grande medida ausentes de boa parte das teorias da imagem, a não ser em casos de obras produzidas nos últimos anos, e que operam uma reestruturação em termos de classificação. A hibridação de meios e linguagens, e a profusão de imagens cinematográficas, justifica essa viragem na análise da imagem feita, como vimos, por alguns investigadores como Jacques Aumont. Ressalvando estes casos, e considerando a semiótica como a disciplina que tem fornecido a base das teorias da imagem, no que diz respeito a uma noção de signo visual abrangente, concluímos, de facto, que a maior parte dos estudos privilegiou sempre a imagem fixa.

Podemos encerrar esta revisão, verificando que o conceito de **imagem cinematográfica** reclama um lugar imanente em qualquer teoria da imagem que venha a ser produzida hoje, a qual deverá considerar sempre a dupla «tempo-movimento» como problemática fundamental da imagem, mesmo quando ela é estática. E ainda mais, se ela está de facto «em movimento».

Estamos perante um ponto simultâneo de chegada e partida. O conceito de **imagem cinematográfica** parece coincidir com o conceito de imagem em si, completa, global, sem distinções; porque fundado no «olhar» e no «interpretar». São duas realidades distintas mas, na verdade, quase indissociáveis. A percepção visual, entendida como um todo, em simultaneidade com a interpretação, existe sempre em movimento e no tempo. Porque não partir então do entendimento do «cinematográfico» para o «estático» e não ao contrário?

Assim, o que parece emergir neste estudo é o entendimento da **imagem cinemática** como um fenómeno imanente à própria noção de imagem, vasta e genérica. Tal reorganização concilia, acreditamos, uma ideia geral de imagem com a realidade «cinemática», ubíqua, em que vivemos. Cremos que tal inversão hierárquica permitirá «olhar» para a imagem de um modo renovado, e mais adaptado ao nosso tempo.



## 2.2- DO «CINEMÁTICO» NA ARTE

A intersecção entre as teorias da arte e da imagem constitui um dos núcleos de cruzamento fundamentais, nesta discussão sobre a **imagem cinemática**. No domínio mais específico da arte, as reflexões teóricas podem oscilar entre a actividade crítica, porém «teorizante», e a teoria fundamental; num lugar onde se cruzam, preferencialmente, as abordagens da estética e de uma história da arte multiperspectivada. Os estudos nesta área encontram-se muito mais, na actualidade, dispersos em inúmeros textos, do que compilados em teorias de grande «porte» – o que corresponde, aliás, a uma prática actual e generalizada em vários domínios científicos – e problematizam a arte através das suas manifestações concretas: obras, artistas, exposições ou tendências. Procura-se ao mesmo tempo estabelecer uma série de conexões entre as perspectivas histórica, crítica e estética.

Consideramos, pois, no contexto alargado, e actual, da arte contemporânea, que têm sido disciplinas como a estética e a história da arte a fornecerem as análises específicas ou, pelo menos, as problematizações teóricas fundamentais a esta área. É evidente que aqui as consideramos como disciplinas autónomas, embora se caracterizem por operarem auxiliadas, permanentemente, pelas visões da sociologia, da psicologia, da semiótica e de outras áreas que, possuindo outros objectos de estudo mais específicos, também se ocupam da arte. Por sua vez, a história da arte contemporânea, pela sua proximidade temporal aos factos que «historia», funde-se com a perspectiva estética, e com os seus objectivos mais generalistas; surgindo conjugadas, assim, no mesmo discurso. Portanto, cada uma destas perspectivas «abandona» as suas funções mais tradicionais – de modo a se

contaminarem mutuamente –, e ambas são, por sua vez, informadas pela mudança sucessiva das práticas artísticas que se deu, ao longo do século XX, com uma celeridade notável.

No que aqui concerne, a reflexão teórica sobre a arte foi sempre acompanhada de uma reflexão sobre as imagens, e vice-versa: pensar as imagens implicava directamente, até a um certo período, pensar as imagens artísticas. Estamos a falar, evidentemente, das imagens fixas, numa perspectiva histórica: a pintura, o desenho e os objectos escultóricos. No passado, e do modo como a história «olha» para as imagens, é notável como a arte (artes visuais) e a imagem se tornam praticamente sinónimos, na medida em que a totalidade das imagens existentes (pensemos na Idade Média, por exemplo) eram pintadas ou desenhadas<sup>24</sup> – para não falar em esculpidas – fazendo de qualquer imagem do passado um objecto de estudo para a história da arte. De facto, o entendimento de arte completa-se no da imagem, quer no passado quer ainda hoje.

Num outro extremo, as recentes teorias da imagem, as semióticas, as psicológicas, etc., recorrem frequentemente à arte, particularmente às imagens artísticas, como um elemento privilegiado de estudo, ou de exemplificação, preferidas que são pela sua complexidade e especificidade estética – constituindo verdadeiros desafios de explicação e interpretação, sempre motivadores de

---

<sup>24</sup> A imagem como arte. A arte como imagem. (Iluminura da *Crónica de Inglaterra*, de Jean Warrin, representando a batalha de Aljubarrota)



debate. Numa posição intermédia, alguns autores estabeleceram pontes decisivas entre a arte e a imagem, criando limiares teóricos marcantes e fundamentais, dos quais lembramos, entre outros, Umberto Eco, ao estudar o signo estético e propor a noção de «obra aberta»; René Huyghe, com a publicação de obras como o *Poder da Imagem*; e ainda, caso paradigmático, o desenvolvimento teórico surgido da própria prática artística, como o fez Kandisky com o seu *Ponto, linha, plano*, estruturando uma gramática simultaneamente visual e artística.

### **2.2.1- Do conceito de arte**

Sem pretender dilatar este texto num debate em torno ao conceito de arte, convém, no entanto, mencionar duas «posições-charneira» – e os seus respectivos paradoxos –, que polarizam em certa medida os debates sobre a arte, no que diz respeito à suposta viabilidade de um conceito. Por um lado há quem ainda defenda que se pode construir um conceito geral de arte, e este servir de base analítica, aplicável em qualquer momento da história – permitindo assim incluir uma pintura rupestre na mesma categoria de fenómenos que, por exemplo, o *Urinal Fonte* de Marcel Duchamp. Tal assumpção cria dificuldades na hora de definir a arte, em termos operacionais, e discernir se estamos a falar realmente do mesmo tipo de fenómenos. Por outro lado está a ideia, também extremada, de que o conceito de arte é «instável», indefinível por inerência, porque determinado histórica e socialmente. Nesta última ordem de ideias, não se poderia discursar acerca de algo que não podemos sequer definir. Adoptamos uma concepção conciliadora dos extremos, tentando «resolver» a oposição entre eles, e que posiciona o conceito de arte «progressivamente» nos respectivos contextos históricos, culturais, sociais e económicos. Esta posição – embora possa vir a tornar o conceito de arte inoperante, na medida em que o conceito se enreda em contextos demasiado

particulares (teríamos, reduzindo o raciocínio ao absurdo, um conceito de arte para cada obra de arte) – é, talvez, a única atitude teórica que, no entanto, nos permite pensar a arte contemporânea.

Esta mutabilidade e carácter contingente da arte e, conseqüentemente, das teorias acerca da arte, explicam-se enquadrados no vasto projecto da modernidade, e no seu valor de «corte» com o passado. Como resume Teresa Cruz, há uma noção de arte «...construída a partir dos finais do século XVII, cujo recorte de sentido não encontra correspondência em tempos anteriores e que é um elemento fundamental da constituição de uma visão de época como época moderna». (Cruz, 1998:17)

Esta ligação íntima entre teoria e práticas artísticas determina, em grande medida, as principais linhas de «evolução» artística, que se vão bifurcando a partir do romantismo e atingem o seu primeiro «auge» nas décadas iniciais do século XX. Esta complexidade proporciona aos teóricos um «caldo» de fenómenos fértil em problemáticas, pelo que explicá-las em detalhe seria, no âmbito desta tese, tarefa inoportável. Tomamos, por isso, como axioma, a síntese explicativa que Idalina Sardinha faz, de modo global e pertinente, acerca dos processos de «redimensionamento» do olhar, como processos «chave» para compreender as transformações operadas pelos artistas em torno da percepção e interpretação da arte. Destacamos, por esta razão o seguinte excerto:

O redimensionamento do olhar dá-se, pois, em dois sentidos: exterior-interior, fruto do reconhecimento da indeterminabilidade nas ciências físico-naturais; interior-exterior, em consequência dos essencialismos surgidos, quer ao nível filosófico, quer ao nível das ciências humanas e/ou sociais (nas quais se inclui a psicanálise nascente), que reconhecem aos indivíduos a sua singularidade e subjectividade; permitindo-lhes assim a particularização dos códigos, o surgimento de

ideolectos (as linguagens privadas), a renovação de retóricas plásticas, a depuração das formas e linguagens» (Sardinha, 1999:40).

Como vemos, este conjunto de aspectos novos, de dentro para fora da arte, e vice-versa, modificaram de tal modo as práticas artísticas no século XX, que o conceito de arte teve, necessariamente, que se afastar das estéticas do belo, e do gosto, tanto quanto os movimentos artísticos se afastaram das regras e convenções do passado, daí resultando uma «...não-identidade da própria noção de arte enquanto constante ideal, ou, melhor, o facto de esta constante ideal assumir variações históricas com base numa noção de arte que é, na realidade, histórica e se encontra profundamente implicada na arquitectura dos discursos da modernidade» (Cruz, 1998:17). Portanto, a relação entre a teoria e as práticas artísticas é condicionada por constantes mutações no entendimento e aplicação do conceito de arte. Num processo ininterrupto de *feedback*, os teóricos e os artistas vão construindo um lugar, ou um quase «não-lugar», para albergar uma possível definição da arte contemporânea que, contudo, nunca se atinge completamente.

Inquirir acerca do «cinemático» na arte pressupõe definir o seu lugar numa tipologia de âmbito artístico. A um determinado conceito, ou ideia, de arte associam-se naturalmente diversas tentativas de categorização das artes, em particular. Os sistemas de classificação – dos clássicos *trivium* e o *quadrivium* até hoje – revelaram-se como tentativas de arranjo lógico, mas sempre a partir de dados contextuais, por isso reflectindo o tempo em que foram produzidos (do mesmo modo, a nossa teoria da **imagem cinemática** também só é justificável no contexto actual, e um efeito «retroactivo» da teoria seria plausível até, e somente, uma certa medida).

A palavra «arte», no uso tácito dado pelos teóricos – mas também do senso comum – é, sem dúvida, quase um sinónimo de artes plásticas ou visuais e, se

recuarmos mais no tempo, de belas artes; excluindo à partida outras «artes». Neste contexto tradicional, somos confrontados com a pintura e a escultura<sup>25</sup> – como as grandes linguagens artísticas, verdadeiras instituições – que determinaram todo o desenvolvimento teórico acerca da arte até um período bem avançado do século XX. Deste modo, porque primeiro aparecem, logicamente, as imagens fixas, elas se constituíram como objectos de estudo privilegiados, e quase exclusivos, dos estetas e historiadores preocupados com uma ideia global de imagem.

Esta colagem do termo «arte» a «artes visuais» é significativa. Em termos mais concretos, existiu sempre, de algum modo, uma demarcação pragmática entre as artes visuais – consideradas também como espaciais ou plásticas, e simplesmente denominadas de arte – e, por exemplo, as musicais, definidas pelo vector tempo, e concebidas como artes da temporalidade, por excelência. Num outro patamar, mas interpenetrando-se, situam-se as artes ditas «performativas», de carácter misto, como a dança e o teatro, simultaneamente espaciais e temporais, e que se podem enquadrar naquilo que se tem vindo a denominar como «artes de acção», denominação que também remete para tendências específicas das artes plásticas, como a *body art*, *performance*, etc. A constatação taxionómica que se coloca é a seguinte: a dança, o teatro e a música continuam a existir hoje como conceitos de algum modo afastados da «arte», entendida na sua particularização enquanto «artes plásticas» ou «artes visuais». Neste contexto taxionómico, o aparecimento do cinema, e posteriormente do vídeo, introduziu «variáveis» novas no que toca à classificação das artes, pelo facto de, a jusante, o cinema possuir um carácter híbrido e estar próximo, por exemplo do teatro, mas

---

<sup>25</sup> Apesar da escultura poder ser entendida no seio de uma teoria da imagem, não será abordada como tal neste trabalho, por considerarmos que ela possui um estatuto específico de objecto, mesmo quando funciona como «duplo» icónico do real.

também estar próximo da fotografia. No entanto, a inclusão do cinema numa taxionomia artística não se fez tanto por via das teorias da arte, mas sim através de teorias do cinema que procuraram assim legitimá-lo como forma de arte, assunto que retomaremos.

Resumindo, as teorias da arte preocuparam-se, de forma implícita ou explícita, com a elaboração de quadros classificativos, «criando» categorias de formas ou linguagens artísticas segundo critérios temporais, espaciais, de suporte, de função, etc. Ou fazendo-o, no caso concreto das artes plásticas, através de critérios estéticos ligados directamente aos movimentos e manifestações artísticas, delineando esquemas que corporizam as grandes linhas de evolução dos fenómenos neste campo. Cada nova classificação que surge é, no entanto, desmontada constantemente por novas teorias e novas práticas; dando lugar a um entendimento global e «híbrido» acerca das manifestações artísticas a que hoje temos acesso.

Contudo, um outro vector taxionómico impõe-se neste período moderno, e que opera no sentido inverso, ou seja, o de contrariar a compartimentação das artes. A ideia de uma «arte total» está subjacente aos grandes projectos artísticos da modernidade, tendo sido veiculada, teoricamente, através de três grandes vias programáticas, correspondentes a momentos históricos bem determinados, segundo a nossa opinião. Num primeiro momento, procurou-se concretizar a ideia de «arte total» explorando todas as linguagens e meios em torno de uma estética específica, como no caso do futurismo, do expressionismo e outros «ismos», que tiveram a sua pintura, a sua poesia, o seu cinema, a sua música, etc. Num segundo momento, empreende-se esta tarefa através da eliminação ou redução, por via conceptual, de meios e linguagens (o caso de Duchamp, assim como de algumas atitudes extremadas do conceptualismo) tendendo assim para o conceito,

eliminando a «objectualidade» da obra; num sentido de «arte total» como arte das essências ou ideias, desprovida de particularismos concretos. Finalmente, e como podemos hoje conferir com o *multimedia*, a ideia de «arte total» parece surgir quando se incorporam e fundem diversas «artes» na mesma obra, na qual convergem as diversas linguagens artísticas numa ideia de totalidade obtida por acumulação e «diálogo», ou amálgama, se quisermos, de meios e técnicas.

Se, por um lado, a teoria reflecte esta visão da complexidade taxionómica das artes, e se é verdade que algumas ideias como as de «arte total» surgem, como vimos, associadas às primeiras vanguardas do século XX – ganhando novas dimensões nos anos 60 e 70, como vimos –, não é menos verdade que, na prática, continuamos a verificar, ao nível institucional, no ensino, e na divulgação – na organização de muitas mostras, exposições e festivais, por exemplo<sup>26</sup> –, uma força contrária, resistente à mudança, e que continua a insistir numa separação manifesta entre as diferentes formas de arte<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Ressalvemos o caso de importantes eventos transdisciplinares que, como *Magiciens de la Terre*, procuram uma efectiva ligação, não só de diferentes linguagens, como de procedências e níveis artísticos, contribuindo para quebrar barreiras disciplinares e dar corpo a uma ideia de «arte total», aqui também num sentido de arte «global», geograficamente falando.



*Magiciens de La Terre* (Capa do catálogo), 1989.

<sup>27</sup> Esta resistência cultural é bem patente no modo como o ensino destas áreas, concretamente no caso português, ainda hoje se estrutura. Apesar das tendências mais recentes que encaram as diferentes vocações da arte como «expressões» – sobretudo em níveis básicos de ensino –, os estudos superiores artísticos continuam, na sua maioria, pulverizados a conta destes critérios de divisão: há cursos de



Por outro lado, nesta empresa taxionómica do artístico, os fenómenos «cinemáticos» do cinema e da televisão nunca constituíram objecto central dos discursos sobre a arte, talvez porque o cinema – mesmo o experimental, associado às vanguardas – encontre a sua reflexão e explanação teórica legitimada no âmbito das teorias do cinema; e, no caso da televisão, porque de facto nunca se tornou, como instituição, um meio à disposição dos artistas, a não ser com o aparecimento do vídeo, e no contexto de canais independentes de distribuição. O caso do vídeo adquire, por isso, outros contornos. Tecnicamente ligado à televisão, será o vídeo o meio apto a concretizar a inclusão, de facto, da **imagem cinemática** nas práticas e teorias artísticas contribuindo, em muito, para as importantes mudanças que a arte experimentou nos anos 60 e 70.

### 2.2.2- O substrato cinemático na arte

O conjunto de problemáticas acerca da dupla tempo/movimento, que já abordamos em relação à imagem, e que constitui o cerne da **imagem cinemática**, está presente desde muito cedo nas artes visuais, mesmo antes de existirem meios técnicos capazes de registar automaticamente o movimento e o tempo reais. Existe desde sempre uma presença, uma «representabilidade» potencial daquelas dimensões desde que surgem as primeiras imagens na pré-história até hoje. Mas não vamos, como é óbvio, recontar aqui essa longa história.

Limitamos, pois, o nosso discurso à arte do século XX, na qual encontramos dois regimes básicos de relacionamento do factor artístico com o factor «cinemático». Estes regimes passam pelo evidente surgimento de uma **imagem cinemática** e, por outra parte, pela detecção de um **substrato cinemático**

---

artes plásticas, de música, de teatro, entre outros, mas não há verdadeiramente um curso de «arte» que englobe todos os meios e linguagens, concretizando de facto, a ideia de uma «arte total».

existente na pintura, na fotografia, e na escultura. Ora, esta presença, na arte, dos fenómenos supracitados permite estabelecer uma relação lateral, embora fundamental, com o conceito de **imagem cinematática**. Mas será, de facto, pela via do cinema, e depois do vídeo, que podemos falar verdadeiramente de **imagem cinematática**, da imagem que está em «movimento» e que se consubstancia no «tempo». Vimos, com Francastel, no ponto anterior, que o tempo e o movimento estão presentes em qualquer representação figurativa. No século XX esta presença intensifica-se, paradoxalmente, porque a arte se afasta da figuração, e do naturalismo implícito, ganhando terreno para uma preocupação artística votada aos fenómenos abstractos, em geral, e particularmente ao tempo, como conceito abstracto que é.

Nas vanguardas da primeira metade do século XX, os artistas lançaram uma série de propostas que visavam a redefinição de uma linguagem das formas e, por extensão, da arte. Esta procura, sobretudo nas artes plásticas, – que aqui nos interessa sobremaneira – irá recair na pesquisa dos elementos estruturantes da pintura e da escultura; sendo a primeira, a pintura, a linguagem privilegiada, e pioneira, das principais inovações deste período. Como preconiza Idalina Sardinha, também nós consideramos que esta pesquisa plástica tem a sua origem no século XIX e culmina no século XX com um continuado discernir das essências plásticas, através da incorporação de novos conhecimentos na arte: «...a arte do século XIX e da primeira metade do século XX procura de forma mais aprofundada estudar a matéria, a natureza, o homem, quase cientificamente, transferindo para muitas das suas pesquisas os conhecimentos então considerados de ponta» (Sardinha, 1999:43).

Assim, os primeiros movimentos do século XX ficam indissociavelmente ligados às pesquisas científicas sobre o tempo e o movimento; e que passam

directamente pela teorias da relatividade, não olvidando a teoria quântica. Ao mesmo tempo, a aplicação dos conhecimentos científicos, pela via do desenvolvimento tecnológico, possibilita o aparecimento de novos meios, como o cinema, por evolução natural das técnicas ligadas à fotografia e à projecção luminosa. Podemos concluir que foi o conjunto de influências teóricas, mas também e, sobretudo, tecnológicas, que abriu terreno para a inclusão do fenómeno cinemático na arte deste período.

Das diversas vanguardas destacamos especialmente o futurismo, por corresponder, na sequência do nosso raciocínio a um dos primeiros intentos programáticos de «arte total». Os futuristas concentraram, de algum modo, o seu interesse no movimento, como aspecto caracterizador da nova época, e da nova arte, numa atitude vanguardista que privilegiava assim o tempo presente, e apontava utopicamente para o futuro. A velocidade, e a energia que lhe está na base, modelam os sucessivos manifestos do futurismo na pintura, na música, na literatura e, particularmente no cinema.

Na pintura e na fotografia, mais concretamente, foram introduzidos o movimento e o tempo através de um processo conhecido como «simultaneidade multi-sensorial», advogado por Marinetti, Boccioni e outros artistas do grupo italiano. Verificamos, nestas obras, um tempo e um movimento já não representados simbolicamente (como no romantismo, por exemplo), mas desmontados, através de desdobramentos estáticos que produzem a ilusão de dinamismo. O recurso à abstracção formal com vista a criar ritmos dinâmicos, e também o recurso à decomposição do movimento em sucessivos instantes, ou «tempos» – como acontece na obra de contornos futuristas, de Marcel Duchamp,

*Nu descendo uma escada*<sup>28</sup> –, são algumas das estratégias futuristas usadas no âmbito de um *cinematismo* da imagem.

Caso à parte, o cinema futurista – que se concretizou na produção de alguns filmes – é elucidativo da abertura aos novos meios tecnológicos, numa lógica de apologia do progresso. O manifesto futurista, mais do que a prática cinematográfica, mostra, pela primeira vez, como a **imagem cinemática** pode ser elemento artístico de vanguarda capaz de ensaiar uma visão alternativa ao cinema coetâneo, de tendência ficcional, teatral e literária. De facto, foram os futuristas os primeiros a utilizar o cinema como meio artístico, segundo os axiomas das artes plásticas. Porém uma estética simbolista, e de recorte expressionista, domina as experiências cinemáticas dos futuristas. Importa destacar aqui, sobretudo, o conteúdo do manifesto que, de modo «teorético», expõe o estatuto de tal cinema, por via de uma linguagem autónoma e revolucionária:

«Il cinematografo e' un'arte a se. Il cinematografo non deve dunque mai copiare il palcoscenico. Il cinematografo, essendo essenzialmente visivo, deve compiere anzitutto l'evoluzione della pittura: distaccarsi dalla realtà della fotografia, dal grazioso e dal solenne. Diventare antigrazioso, deformatore, impressionista, sintetico, dinamico, parolibero». (Marinetti, 1926)

---

<sup>28</sup> O cinemático decomposto pela imagem fixa.



Marcel Duchamp, *Nu descendo uma escada*., 1912.

É evidente, nesta passagem, a demarcação dos futuristas em relação a um cinema dominante e à vocação documental da fotografia. Estes seguiram os caminhos de abstracção que a pintura estava então a definir, e ao mesmo tempo defendiam a especificidade dos aspectos puramente «cinemáticos», por oposição a um «cinematográfico» já definido pela via do cinema de ficção. Arte e cinema encontram-se pela primeira vez, no que constitui o primeiro exemplo de «experimentação cinemática», com fins exclusivamente artísticos.

Assim como o futurismo se ligou ao cinema, de modo programático, outras ligações se podem estabelecer dentro desta óptica. Existiu um cinema de raiz expressionista, alemão; ou ainda um cinema de traço impressionista, de origem francesa. Mas nestes casos, ao contrário do futurismo, estamos perante um cinema feito por cineastas, e não pelos próprios artistas, e que apenas torna «cinemáticas» algumas premissas estéticas, constituindo uma transposição para a linguagem cinematográfica, já instituída, dos estilos e estratégias pertencentes a um movimento artístico em concreto.

Por oposição à imagem cinemática, concretizada no cinema, o aspecto «dinâmico» que informou os futuristas também está presente em outros movimentos da mesma época. Basta lembrar o orfismo, o raionismo, o vorticismo, para observarmos a pregnância do «cinemático» nos ritmos e vibrações visuais produzidos pelas formas e cores, e no modo como a imagem se estrutura na tela. Este substrato do «movimento» e do «tempo», encontrado nas obras destes artistas, constitui, de certo modo, o cerne das suas pesquisas, daí a especial atenção que nos merecem. Por outro lado, o cubismo também tentaria «fixar» o tempo e o movimento, através das decomposições formais, e da anulação da unicidade do ponto de vista, levadas a cabo por Picasso e Braque, numa procura da «verdade» pictórica através de um processo essencialmente analítico. A síntese

final, o quadro pintado, reflectia o olhar múltiplo do artista e a presença da «quarta dimensão», induzindo o espectador a recompor esse olhar. Indirectamente, mas de um modo pertinente, o cubismo constitui um caso peculiar da presença de um **substrato cinemático** da realidade num suporte não «cinemático», neste caso a tela.

Este **substrato cinemático** continua a estar presente ao longo do século XX, nomeadamente a partir do pós-guerra. No expressionismo abstracto de Jackson Pollock, o «tempo» de execução da obra, relativo ao processo da sua construção, fica amalgamado de forma «objectiva» na tela; assim como também permanecem, na superfície estática, os vestígios de um movimento real, produzido pelos gestos do pintor<sup>29</sup>. Trata-se de uma materialização de fenómenos físicos – mas também psíquicos, noutro contexto de análise – no seio da obra plástica. Estamos próximos de uma pintura, e de uma arte, de acção, que funde a abstracção com a herança surrealista do automatismo, onde o «cinemático» irá agora corresponder a um acto «real», a um movimento e tempo reais que só a fotografia, ou o vídeo, como «ferramentas documentais» poderão registar.

Por outro lado, em movimentos como a *op art* e o cinetismo, encontramos uma interpelação ao **cinemático** de um modo bem diverso ao verificado até agora. Trata-se, no caso da *op art*, de criar a ilusão de movimento, em termos da pura «visualidade», ao suscitar ilusões ópticas através de formas que aparentam estar em movimento – um movimento surgido a nível mental/perceptivo – facto que acontece nas conhecidas experiências óptico-psicadélicas de artistas como Bridget

---

<sup>29</sup> Esta forma de «apresentar» o tempo e o movimento, através do gesto e da marca deixada pela acção, constitui um corte com as estratégias mais tradicionais de «representação», simbólicas e/ou alegóricas, dos fenómenos temporais e de movimento, e como ainda, de certo modo, o fazia a pintura futurista, apesar da sua pretensão de corte total com o passado.

Riley<sup>30</sup>. O caso do *cinetismo* «objectual», no qual as obras são imbuídas de movimento real, ultrapassa também aquilo que consideramos como **imagem cinemática**, pois o movimento não se dá na imagem, nem o tempo é o da imagem. Falamos agora de obras mais próximas da escultura, muito longe de uma ideia tradicional de escultura, obviamente. Contudo, trata-se de objectos que se «movimentam», ou que se alteram no devir temporal, e que se modificam por acção mecanizada (Schöffer), ou natural (os *Mobiles* de Calder). Se considerássemos estes casos como imagens cinemáticas, então voltaríamos ao sentido lato do conceito, inoperante, que é o de entender toda a realidade como uma imagem cinemática global, indiscernível. Preferimos continuar a entender o «cinemático» como elemento que define, ontologicamente, o estatuto da imagem.

### 2.2.3- Do cinema como arte

Se a arte em algumas oportunidades, como vimos, se aproximou do cinemático, e especificamente do cinema, através das vanguardas, não é menos certo que o cinema, em termos teóricos, também reivindicou a seu lugar na arte, nomeadamente reclamando o seu estatuto artístico. Não falamos, claro está, de um cinema experimental, muito permeável às inovações estéticas em curso, mas de

---

<sup>30</sup> A ilusão cinemática. Bridget Riley (*Op art*, 1968)



um cinema dominante, e de uma ideia de cinema no geral como forma de arte, problematizada por alguns teóricos neste período.

Desde que surgiu, o cinema tem reclamado um lugar, pela via crítica e mais tarde académica, como fenómeno enquadrável no conceito de arte, pese a conotação que este detém como entretenimento, ideia sedimentada pela via do cinema institucionalizado e comercial, conotação que um paradigma chamado Hollywood ajudou em muito a consolidar. A «luta» encetada pelos cineastas, pelos teóricos, e pelos cineastas/teóricos, para levar o cinema a ser considerado como arte, arraigado que está na lógica «industrial» dos estúdios, fez-se de vários modos. Por um lado reclamando o seu lugar no «pódio» das artes, como uma «sétima arte», conhecida denominação, cunhada por Riccioto Canudo, em 1911, que via no cinema uma espécie de «arte total», não no sentido antes abordado no âmbito das artes plásticas, mas no sentido de o cinema, de facto, «aglutinar» em si as demais manifestações artísticas, absorvendo-as (Um filme pode conter, de facto, pintura, fotografia, música, dança, teatro, etc.)

Para este crítico pioneiro, o cinema constituía verdadeiramente uma nova forma artística, não só nova como também linguística e tecnologicamente «superior» às anteriores. Esta apologia, algo excessiva, deixa bem claro, no entanto, a relevância que o cinema começava a ganhar numa esfera discursiva a um nível estético. Riccioto Canudo referia-se, evidentemente, ao cinema com um todo, a uma ideia global de cinema como arte, e como técnica específica, não sendo importante distinguir entre cinema comercial ou alternativo. O cinema constituía, por mérito próprio, a nova linguagem artística. Nesta ordem de ideias, Rudolf Arnheim, em 1932, também teorizou o cinema como arte, numa óptica algo diversa de Canudo, distinguindo um cinema artístico de outro meramente convencional, votado a outras funções e alheado dos critérios estéticos



necessários para ser considerado como arte. Para um filme ser considerado como artístico, deveria atender a uma série de estratégias próprias, veiculadas por uma linguagem cinematográfica exclusiva, firmada essencialmente na montagem e nas possibilidades expressivas do registo da imagem.

Só deste modo, para Arnheim, o cinema assegura o seu lugar incontestável ao lado de outras artes como a pintura, a música e a literatura. Este autor salvaguarda, contudo, que o adjetivo «artístico» não advém automaticamente dos meios ou das linguagens usadas, e por essa razão nem toda a pintura, nem todo o cinema, nem toda a música, merecem o dito estatuto. Existe um substrato artístico, eminentemente expressivo e estético, presente em qualquer manifestação artística, que permite distinguir o que é arte do que não o é, na óptica de Arnheim – como vemos no exemplo que nos dá: «Os postais coloridos, por exemplo, não são arte nem pretendem sê-la. O mesmo acontece com as entrevistas, com as marchas militares, com o *strip-tease*. E as fitas não têm necessariamente de ser arte» (Arnheim, s/d:21).

Assim, a noção de arte entra nos discursos sobre o cinema, e encontramos na primeira metade do século o recurso frequente à denominação de *film d'art* (ou *art film*). Curiosamente, os filmes assim denominados eram narrativas convencionais que, no entanto, ganhavam esta colagem à arte, por se aproximarem de visões clássicas do artístico, que ainda hoje permanecem no senso comum. Estes filmes de arte detinham este estatuto pelos «cuidados» estéticos prestados na elaboração de cenários, na composição do plano e na iluminação (os departamentos de «fotografia»), que lhes permitiam ascender a esta categoria. Por outro lado, o termo correspondia também a filmes sobre temas do mundo da arte, ou eram adaptações de obras literárias, clássicos teatrais ou musicais, etc., daí sendo denominados como tal. Curiosamente, aqueles filmes que estariam mais próximos

da pesquisa artística de vanguarda, merecendo serem apelidados de «filmes de arte», porque se dedicaram à exploração da expressividade «cinemática» da imagem, não foram assim denominados no seu tempo, pela sua vocação mais experimental e frontalmente oposta ao cinema instituído.

Este último tipo de cinema, que tem a sua origem numa estreita relação com as primeiras vanguardas, como vimos, ganha novos contornos sobretudo a partir dos anos 50. Ainda hoje permanecem, sem consenso possível, várias denominações para definir este «cinema» que não corresponde aos parâmetros do cinema dominante. De «cinema alternativo», a «cinema experimental», passando por *avant-garde*, *underground*, ou «independente», este tipo de cinema – bem diverso dos «filmes de arte» de que falávamos – constituiu a ponte mais evidente entre o cinemático e a arte, efectivando uma imagem cinemática artística.

Contudo, salientamos a inexistência, ao longo de quase todo o século, de uma visão teórica, vinda das teorias da arte, que integrasse efectivamente os fenómenos cinemáticos num discurso abrangente sobre o fenómeno artístico. Os contributos teóricos vieram, quase sempre, do lado do cinema.

Para além das questões ligadas ao estatuto do cinema como arte, podemos referir ainda outro tipo de abordagem teórica, ensaiada sobretudo nos últimos anos, que situa o discurso entre o cinema e a arte, pela mão de autores que procuram as relações da pintura, especificamente, com o cinema, e vice-versa<sup>31</sup>. Nesta óptica de comparação entre pintura e cinema, e recuando aos anos 30, não

---

<sup>31</sup> José Luís Borau (2003) elabora um inventário dos modos como a arte, em especial a pintura, tem sido vista pelo cinema, em termos de temáticas; e, por seu lado, como o cinema foi entendido e integrado nas obras pictóricas. Contudo, mais próximo de um tratamento dos aspectos essencialmente «cinemáticos», comuns ou diversos, encontrados na pintura e no cinema, destacamos Jacques Aumont (2004), que parte do eixo «olhar» como paradigma que aglutina a actividade cinematográfica e pictórica, no modo como cada um destes meios «olha» para a realidade.

podemos deixar de mencionar Walter Benjamin<sup>32</sup> que, para além de constatar a perda da «aura» do objecto artístico, provocada pela sua reprodutibilidade, pressupõe no seu discurso a integração das novas tecnologias, incluindo o cinema – e a ideia de imagem reprodutível a ele associada – no universo da arte, e sobretudo no «universo» do conceito de arte, o que é ainda mais marcante. Quando se refere ao cinema, este autor destaca a suposta superioridade do mesmo, defendendo a facilidade que o filme tem em «restituir» a realidade: «Em relação à pintura, a superioridade do cinema está em que este permite analisar melhor o conteúdo dos filmes e fornece, assim, um inventário incomparavelmente mais preciso da realidade» (Benjamin, 1936).

Apesar de discutível, porque circunscrita ao «realismo» da imagem, a posição de Benjamin elucida-nos acerca das posições teóricas que, nesta época, parecem arrogar-se a problematização de uma ideia de **imagem cinemática**, no contexto artístico, destacando, contudo, a sua vertente de reconstituição «fiel» da realidade. Teremos que esperar pelo aparecimento do vídeo, nos anos 60, para que as teorias, e práticas, da arte se confrontem com um outro tipo de **imagem cinemática**, muito mais desligado da representação fiel, e frontalmente «adoptado» pelo mundo da arte, e das artes plásticas em especial.

---

<sup>32</sup> Num dos textos com maior fortuna crítica nesta área, *A arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1936) – e que nós incontornavelmente abordamos –, Walter Benjamin tem o mérito de vislumbrar as grandes mutações que a arte estava já a experimentar, e que continuaria a sofrer ao longo do século. Daí a sua constante releitura sobretudo no âmbito das teorias da imagem, da arte e da comunicação, hoje em dia.

#### 2.2.4 - Do lugar do vídeo nas teorias da arte

Como já referimos antes, as novas práticas artísticas no geral, e a arte vídeo em particular, foram acompanhadas por uma teoria dispersa por pequenos artigos, e proposta em grande medida pelos próprios criadores – uma teoria de carácter «militante» – que pretendeu explicar os seus fundamentos estéticos esclarecendo, de forma didáctica, um público desprovido das balizas teóricas necessárias para assimilar as transformações artísticas da sua época.

Se houve, de facto, uma copiosa produção que acompanhou, ao nível de artigos, as práticas do vídeo, não houve o necessário acompanhamento das «grandes» teorias artísticas, de fundo, no que diz respeito a reflexões gerais, pois, de algum modo, estas continuavam «presas» aos eixos dominantes da pintura, desenho e escultura na hora de discursar sobre a arte. Contudo, nas revistas especializadas, quer vindas do foro artístico (*Opus International*, *Parachute*) quer do cinema (*Cahiers du Cinéma*), podemos verificar um número avultado de textos que exploram teoricamente estas questões, centrando muitas vezes a tónica na procura de definição do meio, tarefa que nunca gerou consensos.

Integrar o vídeo no contexto das teorias e práticas da arte implica falarmos essencialmente de arte vídeo, no seu sentido mais direccionado às manifestações artísticas localizadas nas décadas de 60 e 70. Com Nam June Paik, e na sua ligação às actividades do grupo *Fluxus*, o vídeo entra na cena artística de vanguarda. A nova tecnologia do vídeo aufere imediatamente duas vocações, uma mais estética e experimental e outra mais associada ao seu papel como instrumento de registo, servindo sobretudo como documento «cinemático» da realidade. Surgido no contexto da arte conceptual, da performance da *Body art*, e no cruzamento com as experiências de uma arte tecnológica nascente (lembramos

as experiências do grupo *Fluxus*), o vídeo constitui-se como um meio disperso assim por variadas situações e contextos.

Neste sentido, os principais contributos do vídeo para o devir teórico e prático da arte, se podem resumir a estas duas vertentes, recapitulando: como auxiliar documental dos eventos artísticos, ou como objecto de experimentação. Na primeira vertente devemos ainda distinguir um uso próximo da fotografia e da função de «arquivo» de imagens, que serviu a muitos artistas e movimentos daquela época. Por outro lado, ainda como registo, permitiu toda uma série de trabalhos intimistas, que Rosalind Krauss enquadrou numa «estética do narcisismo»<sup>33</sup> e de que Vito Aconcci, com as suas performances, é um caso exemplar<sup>34</sup>. Mais do que narcisista, acreditamos, esta presença insistente do artista no vídeo pretendia sobretudo eliminar as barreiras entre o fruidor e o artista, através de uma obra que funciona como ponte entre ambos. Neste sentido o vídeo vai ao encontro das pretensões da arte, naqueles anos, de efectivar um diálogo directo entre os indivíduos, quebrando as barreiras do objecto.

Numa vertente de experimentação, o vídeo «nasce» à partida num lugar complexo e indefinido, entre o cinema e a televisão. Contrariando esta

---

<sup>33</sup> Cf. KRAUS, Rosalind – «Video: the Aesthetics of Narcissism» in Battock; Gregory (ed.) – *New Artists Video* (1978). New York; E. P. Dutton.

<sup>34</sup> O «narcisismo» cinematográfico.



Vito Aconcci, *Face off*, vídeo, preto e branco, som, 1973.

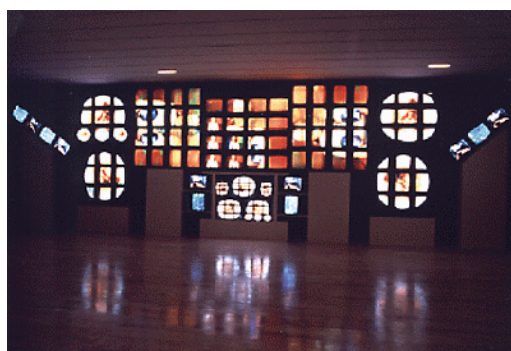
determinação básica, a primeira arte vídeo – com Nam June Paik, Steina Vasulka, David Hall, Peter Campus, Dan Graham, e outros – pautou-se por uma procura de essências ontológicas deste tipo de imagem. Assim, o vídeo continuou e aprofundou as pesquisas formais, no seio da abstracção, quer pictórica quer vinda do cinema experimental (que está bem patente nos trabalhos de Steina e Woody Vasulka). Enquadrado em vertentes como a minimalista, estrutural e/ou conceptual, o vídeo «auto-analisou» e explorou os seus limites expressivos. Esta prática foi acompanhada por um quadro teórico que legitimava o vídeo na distinção entre as diferentes formas de arte, numa lógica da especificidade dos meios. Lembramos aqui Greenberg, que valorizou a forma «depurada» patente nos movimentos abstractos, de cariz expressionista, ao longo da década de 50. Este teórico defendeu a «pureza» deste tipo de pintura, pois eliminava a representação, que ficaria para a fotografia. Por sua vez a narrativa ficava adstrita ao drama, e o volume para a escultura. E para o vídeo? Que especificidade lhe fica reservada? Uma especificidade «cinemática», a especificidade da dupla movimento / tempo, na óptica ontológica de Greenberg.

Dan Graham foi um dos artistas que melhor reflectiu na sua prática, e nos seus artigos escritos, acerca da procura dessa «essência» videográfica, consubstanciada, segundo aquele artista, na instantaneidade da imagem. De facto, este carácter «cinemático» do vídeo introduz um elemento novo quando comparado ao cinema, potenciando um número avultado de obras que se estruturam à volta do «circuito fechado» de televisão que caracterizara muitas instalações dos anos 70. Vemos como, voltando ao início, o vídeo fica de novo a «meio caminho» entre o cinema e a televisão. Trataremos esta circularidade de relações no capítulo seguinte, dedicado ao debate ontológico entre cinema, vídeo e televisão.

Com o aumento progressivo, a partir de meados dos anos 80, da sua utilização – nomeadamente através do recurso à instalação – o vídeo já não podia ser ignorado porque se tornou omnipresente nas feiras, exposições e bienais de arte. Numa utilização de cariz mais actual, a **imagem cinemática** já não se assume como linguagem específica, minimalista e autónoma, como acontecera nos anos 70, mas aparece agora integrada naturalmente no contexto espacial da instalação artística. A instalação integra o dispositivo vídeo (monitor), encarado como objecto, assumindo-se como composição de carácter «escultórico» (com Nam June Paik, Wolf Vostell e Antoni Muntadas, entre outros)<sup>35</sup>. Este tipo de intervenções manipulam o espaço e a percepção, contribuindo também para um conceito de arte renovado pelo vector da participação, numa espécie de proto-interactividade – no sentido de uma participação activa, porém não mediada ainda pelo digital – e que pautou muitas das propostas artísticas nestes anos. Por outro lado, alguns artistas abandonam o recurso ao monitor, optando, na maioria dos casos, pela projecção da imagem, tornando-se a «experiência cinemática» mais próxima do ritual cinematográfico<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> A imagem cinemática enquanto objecto escultórico.



Nam June Paik, instalação, 1963.

<sup>36</sup> Contudo, esta forma de apresentação é, no museu ou galeria, contextualizada de outro modo pelo espectador, obviamente, porque este sabe que não se encontra numa sala de cinema e, além disto, as projecções são, invariavelmente, continuamente repetidas (em *loop*) não existindo propriamente um começo nem um fim marcados.

No contexto teórico, e para Paulo Viveiros, a arte vídeo é passível de análise através do seu estatuto histórico bem determinado. Uma ligação ao artístico e ao sócio-cultural impõe-se aqui, na sua relação directa com os fenómenos historiáveis. Para Viveiros, o carácter transgressivo da arte vídeo consubstancia-se em três aspectos bem definidos: «erros técnicos, abolição da narração e *ready mades*» (Viveiros, 2000:11), o que permite dividir a abordagem teórica em três grandes frentes, que este autor encara, de modo pertinente, como «metáforas». Assim, para este autor, o vídeo explica-se em termos artísticos, pelo seu carácter híbrido, mediante o recurso às «metáforas» da pintura, da escrita e da arquitectura. No caso da «metáfora» da pintura o vídeo é encarado como uma tela electrónica, como um quadro expandido no tempo e acrescido de movimento, graças à mutabilidade da imagem. Encontramos exemplos deste tipo de abordagem no cinema experimental, também. Como «metáfora» da escrita, o vídeo aproxima-se do sentido intimista do diário pessoal, de que já falámos, e que também o cinema experimental explorou. Finalmente a «metáfora» da arquitectura, ligada à instalação, parece estar mais próxima, para Paulo Viveiros, de uma «essência» da vídeo arte, por razões tecnológicas, mas também históricas, uma vez que a instalação caracteriza, no geral, a arte contemporânea, mesmo quando esta não recorre ao vídeo. Contudo, podemos encontrar alguns exemplos em que este lado «espacial», arquitectónico, é também explorado pelo cinema experimental, o que anula esta especificidade da arte vídeo.

Por outro lado, para Patrícia Silveirinha existem também três estruturas de classificação para a arte vídeo, mas com denominações e critérios distintos. A autora parte de uma crítica à classificação proposta por Marshall, em 1979 (Apud. Silveirinha, 1998:113), simplificando-a. A distinção de Silveirinha faz-se numa lógica de funções ou vocações. Uma delas é «vocação anti-televisiva», que está associada sobretudo a um activismo estético particular dos anos 70, numa óptica



da arte sociológica – lembremos os projectos/acções de Fred Forest<sup>37</sup> – e que visava a democratização do meio, por oposição ao grandes monopólios televisivos constituídos. A «vocação narcisista» está associada à reflexividade do artista e do carácter de diário íntimo, que parte das ideias defendidas por Krauss, como abordámos. Finalmente, está a «vocação formalista», que se bifurca, quanto a nós, numa procura mais técnica das possibilidades de fazer novas imagens, abstractas ou «abstractizantes» a partir dos efeitos próprios do sinal vídeo, e uma outra mais estrutural, ligada de facto ao cinema estruturalista e preocupada com questões linguísticas e perceptivas. Este nosso último desdobramento, que admite uma procura, não das especificidades técnicas, mas linguísticas e perceptivas, situa o vídeo no caminho de uma pesquisa das essências da **imagem cinemática**.

Em resumo, as práticas da arte vídeo, exceptuando de facto as que privilegiam o vídeo em «directo», instantâneo, podem ser alinhadas numa continuidade com as experiências ensaiadas no cinema experimental, sobretudo no âmbito do formato Super 8, que partilhava com o vídeo as vantagens de ser portátil e acessível economicamente. De facto, como vimos, essa sobreposição de experiências, na procura da essência dos meios, abona em favor de uma especificidade, não do vídeo nem do cinema, mas da uma ideia genérica de **imagem cinemática** experimental, constituída como alternativa à especialização do cinema narrativo

---

<sup>37</sup> - No âmbito da arte sociológica, Forest desenvolveu *performances* artísticas, com auxílio de equipamento vídeo, das quais destacamos *Street Action*, realizada em Paris (1970).



dominante. Esta **experimentação cinemática** comum apoia, de certo modo, o nosso argumento de uma unicidade da **imagem cinemática**, e que iremos desenvolver quer no próximo capítulo quer, sobretudo, na segunda parte. Por enquanto, retemos a importância da arte vídeo, como regime cinemático surgido no contexto artístico, e rico em contributos que não se esgotam nesta revisão, para a problematização teórica da arte contemporânea.

### **2.2.5- Nomenclaturas emergentes**

Nos últimos anos temos assistido a um «recolocar» de questões relativas à imagem e à arte, no contexto da «revolução» digital, que provoca, e reflecte ao mesmo tempo, a desestabilização das noções, assim como das instituições culturais e, mais especificamente, artísticas. Embora este fenómeno ocorra gradualmente ao longo do século XX, acompanhando as transformações da modernidade, não há dúvida que a pós-modernidade, concebida como vector de pensamento e acção, introduz aspectos, moldados pela preponderância do digital, que «impõem» uma revisão geral das problemáticas tradicionalmente colocadas à imagem e à arte.

Portanto, ao lado de uma transformação tecnológica incisiva devemos considerar as alterações de perspectiva, operadas sobretudo no contexto das «grandes» teorias, que englobam, e ultrapassam, o estético ou artístico. Estas «grandes» questões surgem nos contornos do pensamento filosófico. A transformação da arte, visível no modo como as práticas se vão reestruturando, é assistida, digamos assim, por uma viragem epistemológica que tem, como interlocutores directos, os pensadores informados pelo paradigma pós-moderno, – citamos como exemplos Lipovetsky, Vattimo, Virilio, Derrida, Morin, e Deleuze – os

quais, numa lógica de desconstrução do saber estabelecido, reflectem, e simultaneamente influenciam, as realidades complexas do nosso tempo.

Na actualidade, e cingindo-nos ao nosso conceito, a ideia de uma **imagem cinematática** parece assim ganhar nitidez no horizonte dos discursos estéticos na medida em que o paradigma digital, introduzindo os fenómenos de hibridação e fusão, vem pôr definitivamente em causa a especificidade de cada meio. Como já vimos anteriormente, a ideia de «arte total» tem vários sentidos. Mas um sentido mais actual, e tecnologicamente determinado, pode ser apurado na tendência para a denominação genérica e hoje muito usada, de «arte multimédia». A partir dos anos 90, os discursos sobre arte passam, de modo incontornável, pelas noções de multimédia ou «novos media», denominações vagas e algo polémicas, mas que visam, de facto, consolidar as relações que arte hoje estabelece indistintamente com os diferentes meios de expressão, numa noção «actualizada».

Este é, sem dúvida, um dos aspectos teóricos mais discutidos. O debate em torno da noção de «novos media» conquista um lugar cada vez mais premente no discurso sobre as artes. Neste debate confundem-se muitas vezes os novos meios com os já não tão novos, como o caso da fotografia e do vídeo, confusão gerada, em certa medida, pelas próprias «mutações» que sofreram a fotografia e o vídeo, por terem transitado gradualmente do paradigma analógico para o digital, «reaparecendo» deste modo como novas tecnologias, embora só o sendo neste sentido.

Algumas sistematizações de carácter histórico, do ponto de vista da história da arte, têm abordado de forma global os fenómenos audiovisuais, na sua ligação ao mundo da arte. Michel Rush (1999) elabora uma síntese cronológica que procura explicitar o papel dos «novos media» na arte. Começa por abordar as experiências do cinema experimental, colocando-as, e bem, como precursoras de um conjunto

de práticas artísticas, que vão da arte vídeo à arte por computador, até aos meios interactivos mais recentes, e que Rush organiza segundo critérios simultaneamente cronológicos e processuais, distinguindo a arte vídeo da arte da instalação e da *performance*, assim como reservando um capítulo em exclusivo para a «arte digital», denominação muito discutível. Nesta obra é bem visível o substrato cinemático de que temos vindo a falar. Ou seja, os novos meios coincidem, na globalidade, com os meios «cinemáticos», ou ditos audiovisuais. Daqui se infere que a **imagem cinemática** é um aspecto constante, e tendencialmente definidor, da «arte dos novos meios».

«Novos media» é, portanto, uma designação genérica que não pretende, obviamente, definir nenhum tipo de arte em especial, mas apenas referir tecnologias usadas pelos artistas. Porém, e como vimos com o termo «arte multimédia», outras denominações aspiram catalogar as manifestações artísticas do novo século, usando da mesma lógica de especificidade, na esteira de Greenberg, que vimos aquando da arte vídeo, e da classificação das artes no geral. Surgem agora várias denominações alternativas para a arte, condicionadas pelas tecnologias emergentes. Enumeramos as seguintes: *media-art*, *software art*, «arte digital», *net art* ou *web art*. Mais antigas, mas pertencendo à mesma «ordem», ainda é possível encontrar em uso denominações como *computer art* e «arte electrónica», por exemplo.

Começamos pelo fim: a denominação de «arte electrónica» é muito inconsistente pois o suporte não pode definir uma forma de arte. Nesta ordem de ideias, considerando o fundamento «electrónico», teríamos que aceitar toda a produção ou visionamento de imagens artísticas por meios electrónicos como «arte electrónica». Trata-se, pois, de uma denominação demasiado geral. A *computer art*, ou arte por computador, é um termo que já existe desde finais dos anos 70,

quando as primeiras experiências neste tipo de suporte foram realizadas, num contexto artístico. Assim, como no caso da arte electrónica, os seus usos são tão alargados, que o termo perde consistência e propriedade para definir uma forma de arte distinta, de facto. O termo «arte digital» também possui uma latitude tão vasta que pode incluir a fotografia, o cinema, o vídeo, e todas as tecnologias que hoje transitam para o formato digital, daí que também fique aquém de uma efectiva definição.

Por seu lado, o termo *media art*, muito usado no discurso anglo-saxónico, é historicamente redundante, pois qualquer forma de arte é sempre determinada pelos meios que usa. Deduz-se que o termo *media* funciona aqui no sentido de novos *media*, mas, nesse caso, ainda se torna menos eficaz, porque substituível. Como bem explica Teresa Cruz: «...a arte foi sempre, também, uma questão de meios. Era este aspecto que sustentava, aliás, em grande medida, a distinção entre as disciplinas artísticas» (Cruz, 1998:740). Numa lógica de especificidade, só poderíamos chamar de *media art*, àquelas produções que criam um novo «media» ao criarem a obra artística, um novo meio para comunicar. Ora, o que a arte moderna fez, e faz – mais do que propriamente criar novos meios – é adaptar, transfigurar e modelar os meios disponíveis, criando novas formas comunicativas/artísticas – interactivas, por exemplo – com fins essencialmente estéticos.

O termo *net art* também se presta a confusões. Voltando à lógica da «especificidade», só haveria *net art* quando a obra existisse apenas nesse suporte de comunicação e não noutro. Isto elimina à partida um grande número de obras ditas *net art* que circulam pela rede, e que são quanto muito imagens digitalizadas ou produzidas por programas de computador, sendo em última instância, e apenas, imagens. Por outro lado, a noção de «arte interactiva» parece-nos mais eficaz,

embora passível de discussão, porque não é determinada pelo meio, mas por uma característica modelar e consistente que permite distinguir, de facto entre obras que permitem interacção e aquelas que não o permitem<sup>38</sup>. A este respeito José Luis Brea coloca a questão da *net art* nos seguintes moldes: «No tanto habría entonces, y propiamente, “obras” de net.art como “webs” de net.art – las dedicadas a la producción activista de una esfera pública de comunicación directa entre ciudadanos, no institucionalmente mediada» (Brea, 2002:7). Tentando definir a especificidade da *net art*, Brea destaca a função, que outrora cumpriram movimentos como a arte sociológica, de activismo social e político, através de um novo meio de comunicação, como o é a internet. Neste caso, e como vimos em relação ao vídeo, trata-se de um canal de comunicação que permite exercer esse activismo, através de estratégias de comunicação democrática, na óptica das promessas «libertadoras» dos anos 60.

Continuamos com Brea para verificar o quanto o «multimédia» estrutura hoje as teorias da arte. No contexto da «desterritorialização» da imagem, e da arte, produzida em parte pela internet, Brea aponta directrizes de acção para os museus, como pólos dinamizadores e estruturantes da arte. O Museu «...cada vez se verá más impelido a estructurarse como dispositivo multimedial de comunicación social – y menos como contenedor especializado de objetos estáticos, como mero repertorizador del inventario presuntamente estabilizado del “valor estético”» (Brea, 2002:82). O autor retoma os discursos teóricos modernos sobre o papel dos museus e instituições culturais, actualizando o discurso com a introdução dos «dispositivos multimediais». Haverá, de facto, algo de novo a reclamar aos museus?

---

<sup>38</sup> O problema de legitimidade do termo «interactividade» põe-se, sobretudo, na definição da latitude do «interactivo», e até que ponto é que existe uma efectiva interacção nas obras determinadas liminarmente por um programa informático pré-estabelecido.

Por outro lado, concordamos com Brea quando este considera – ainda sobre o papel do museu e do conceito de arte – que existem duas «coordenadas de distância» cada vez menos nítidas na arte, uma que separa o original da sua reprodução, na óptica benjaminiana, e outra que separa a arte do sistema geral da imagem. Esta última afirmação merece a nossa atenção particular. A arte, ao transbordar as fronteiras nesta segunda coordenada, vai provocar uma existência indiferenciada do artístico em relação ao sistema geral das imagens. Dito de outro modo, toda e qualquer imagem pode ser artística, dependendo do contexto que a justifica, como aconteceu com qualquer objecto, no contexto do *ready made*. Quanto à primeira coordenada, relativa à reprodução do original, Brea cita a fotografia como exemplo paradigmático: «...muy pronto se convirtió en el instrumento de reproducción por excelencia, sirviendo de base al desarrollo del catálogo y la revista ilustrada, los medios principales de difusión del conocimiento artístico». Mas, ao mesmo tempo, a fotografia «...se desarrollaría muy pronto como práctica artística ella misma: la posibilidad de colisión y desbordamiento recíproco de obra y reproducción quedaría inmediatamente servida en el campo fotográfico» (Brea, 2002:86).

Esta sobreposição da função prática da imagem com a sua função estética, aconteceu, como vimos, também com o vídeo, e aumenta à medida que questionamos meios mais recentes, onde, sob a égide do digital, as fronteiras são cada vez mais ténues. A arte e a imagem, que já relacionámos antes, parecem hoje confundir-se, levando-nos circularmente de volta ao tempo em que todas as imagens eram artísticas<sup>39</sup>. Em resumo, e segundo estas directrizes, as perguntas que nos colocamos, no contexto desta tese, são as seguintes:

---

<sup>39</sup> É evidente que falamos de uma aproximação em termos tecnológicos, na óptica que temos vindo a desenvolver. Outros critérios, como é óbvio, podem distinguir o que é arte daquilo que não o é. Contudo, esta questão enforma um outro eixo teórico, assaz apelativo, mas que não cabe aqui discutir.

- Continua a haver razão, hoje, para classificarmos as artes pelos meios que usam, uma vez que os próprios meios se fundem e ramificam constantemente?

- Ou será preferível falar apenas de arte, e distingui-la, eventualmente, mediante outros critérios que não exclusivamente o critério tecnológico?

- Podemos, ainda assim, e em diálogo com o nosso conceito, distinguir uma arte «cinemática» de uma não «cinemática»?

Acreditamos que o conceito de arte depende não só de condições materiais, como sociais e conceptuais, verificadas a partir da análise de cada obra, como já vimos. Contudo, o conceito de **imagem cinemática** responde, em certa medida, às questões por nós colocadas, ao «unificar» as linguagens através do vector global do conceito de imagem, transmutado como vector específico de análise (e que legitima a nossa abordagem).

Neste «passar revista» à evolução «histórica» da **imagem cinemática**, e de um **substrato cinemático** relativizados nas posições teóricas da arte contemporânea, concluímos que só recentemente – nas duas últimas décadas, em concreto – foi possível assistir a uma reflexão teórica capaz de estabelecer ligações essenciais da imagem em movimento com a arte, de modo actual e «descomplexado», no sentido de juntar, em vez de separar. E porque as práticas assim o vão «exigindo», vai surgindo um discurso que integra a **imagem cinemática** como algo corrente e incontornável na arte contemporânea. No entanto, a ideia específica de uma **imagem cinemática** como conceito global, não é clara na maior parte dos discursos sobre arte, porque de facto, como conceito, transcende o universo artístico. A aproximação a este conceito será agora tentada no seio de uma teorização, comparativa entre o cinema e o vídeo, como regimes específicos da **imagem cinemática**.



### 3

## CINEMA E VÍDEO/ ONTOLOGIAS E SOBREPOSIÇÕES

---

Limitamos agora o nosso discurso, centrando a análise nas duas formas, ou tipos concretos, de **imagem cinematográfica** que conformam o nosso conceito. Importa rever, de um modo global, as principais ligações que se estabelecem entre as teorias do cinema e do vídeo, tendo em conta essencialmente o campo semântico de ambas as noções. Para começar, partimos do momento presente constatando a crescente fusão, hoje sobejamente consumada, destes dois fenómenos nas práticas criativas. Esta fusão dá-se, por um lado, como fruto das aproximações que ambos gradualmente experimentaram ao longo da segunda metade do século XX, e por outro lado, através da viragem operada tecnologicamente pelos processos digitais.

Partindo do «confronto» histórico entre o cinema e o vídeo – que nos parece estar, francamente, em «vias de extinção» – passaremos revista a um conjunto de problemas que nos levam ao «núcleo duro» das teorias do «cinemático», propriamente dito. Embora esta tese se situe fora do âmbito de uma teoria do cinema, a abordagem de algumas premissas teóricas deste meio ocupa um lugar privilegiado na construção do nosso conceito, visto que é a «zona» teórica que tem abordado, em particular, as problemáticas da **imagem cinematográfica**. Esta última constatação é capital porque, embora o cinema tenha sido alvo de inúmeras teorizações, de acordo com as mais diversas perspectivas, o que interessa, como

já ficou claro, não é fazer ou refazer a teorização do cinema, mas sim explorar uma ideia que transpõe os limites das teorias exclusivamente cinematográficas.

A produção escrita sobre o cinema reflecte, numa tradição bem assente, o seu carácter de espectáculo, popular e imanente ao social, se considerarmos que, a par de uma copiosa e importante produção teórica, de carácter crítico ou académico, encontramos um sem fim de revistas vocacionadas para o espectador, ou, no melhor dos casos, para o cinéfilo, e que cobrem um leque vasto de funções. Desde as mais preocupadas com aspectos analíticos (*Cahiers du Cinéma*) às que se resumem a uma simples divulgação dos filmes, mais ou menos comerciais (*Première*), estas publicações constituem um grupo de escritos que reflecte o lugar do cinema no social, quando comparado ao vídeo como forma de expressão. É claro que falamos aqui de arte vídeo, essencialmente. Enquanto que a palavra «cinema» tem um significado tendencialmente igual para um grande número de pessoas, o mesmo não se passa com a palavra «vídeo» que se desdobra por múltiplos usos e presta-se habitualmente a mal-entendidos. Por sua vez, o termo «arte vídeo» é significante apenas entre os fruidores da arte contemporânea. Este aspecto é de salientar porque, por exemplo, a um «comprador» de naturezas mortas (pintura) pouco lhe poderá dizer o termo «arte vídeo» – embora a pintura e a arte vídeo pertençam ao mesmo domínio, o das artes plásticas – enquanto que o termo «cinema» será, pelo mesmo indivíduo, rapidamente decodificado, independentemente do tipo de filmes que conheça. Esta constatação contrasta, é claro, com uma reflexão mais informada sobre o cinema, e sobre o vídeo, feita num contexto teórico, e que evidentemente se demarca daquela comparação simplista mas que corresponde, de facto, à realidade.

Por sua vez, as teorias do cinema têm abordado questões de fundo, mas também, e sobretudo nas últimas décadas, particularizaram as perspectivas,

desenvolvendo estudos especializados, como vimos acontecer também com as teorias da arte, no âmbito de perspectivas como a semiologia, psicologia e sociologia, essencialmente. Por outro lado, os grandes debates teóricos acerca do cinema mantiveram a vocação para uma definição geral do fenómeno.

O que é o cinema? Parece ter sido esta a pergunta com que se confrontaram todos os que pretenderam explicá-lo e inseri-lo num contexto ontológico global.

### 3.1- PRIMEIRO O CINEMA

Com este título, a modo de truísmo, pretendemos vincar a génese da **imagem cinemática**, dentro de uma eventual sequência «evolutiva». A definição de **imagem cinemática** passa principalmente pelo cinema, por se tratar do primeiro meio de registo de imagens em movimento e «temporalizadas» através de um dispositivo automático. Invocamos a problemática geral sobre as origens do cinema, para dela extrair três vectores formativos. Em primeiro lugar, o cinema «nasceu» numa continuidade da técnica fotográfica, tratando-se de uma evolução «natural» do processo de captação, e decomposição da realidade «cinemática», operado pela fotografia<sup>40</sup>. Em segundo lugar – mas não por isso menos importante –, está o papel dos dispositivos de animação de imagens que se multiplicaram na segunda metade do séc. XIX. Por fim, o cinema completa a sua génese nas experiências em torno da luz projectada numa superfície plana (lanternas mágicas). Podemos falar, pois, de um pré-cinema desdobrado nas suas componentes tecnológicas e linguísticas, que se juntam para formar o substrato

---

<sup>40</sup> No contexto das experiências de cronofotografia, realizadas por Eadweard Muybridge e Etienne-Jules Marey, entre outros.



Etienne-Jules Marey, *The jumper*, 1890.

funcional e estético do cinema, como ainda hoje existe. O cinema é, deste modo, a confluência da fotografia, da animação, e da projecção<sup>41</sup>.

### 3.1.1- Realidade e linguagem

O cinema, constituído como linguagem nova – híbrida e simultaneamente específica –, despertou desde muito cedo o debate entre os que o concebiam como representação do real, e os que apostavam na capacidade combinatória das imagens para criar uma outra realidade – a cinematográfica. Estava criada a dicotomia entre o paradigma realista e o paradigma da montagem. A discussão teórica em torno do cinema, antes do aparecimento do vídeo, girou sempre à volta destes dois grandes pólos. Por um lado a defesa de uma vertente realista e tendencialmente «documental», que via a especificidade do cinema na sua capacidade de registo, na esteira da fotografia. Os irmãos Lumière representam a origem desta vertente, preocupada com a restituição do movimento, das acções, dos ambientes físicos, da fidelidade visual e perceptiva. Num outro extremo, numa via de certo modo iniciada por Georges Méliès, a outra vertente encara o cinema, e a sua ontologia, pelo vector do tratamento e manipulação da imagem; deslocando a essência do cinema para a montagem, e consequentemente para a narrativa, como

---

<sup>41</sup> A legitimação ontológica do cinema está subjacente, em grande parte, ao vector da projecção de imagens. É isto que basicamente distingue a recepção, por parte do espectador, de um filme projectado, do visionamento de um «vídeo» ou o acto de ver televisão. Nesta lógica das imagens projectadas, é frequente o recurso à célebre alegoria da caverna de Platão. No discurso deste filósofo existe uma «pré-figuração» de cinema – que legitima o ritual de visionamento de um filme – no contexto da sala obscurecida, na qual uma fonte luminosa produz «falsas» imagens, meras projecções virtuais que provocam nos espectadores, em termos platónicos, um estado de hipnose, de sonho. Na caverna platónica, os prisioneiros (espectadores) são assim levados a confundir a realidade com as simulações que presenciam. Sobre as origens do cinema ver, entre outros: Arlindo Machado (1997) – *Pré-cinemas & Pós-cinemas* e Alves Costa (1986) – *Da Lanterna Mágica ao Cinematógrafo*.

o processo caracterizador daquilo a que chamamos «filme». É o grande debate entre a colagem à realidade e a possibilidade linguística – e de um substrato ficcional, «imaginário» – do cinema<sup>42</sup>.

Incontáveis obras teóricas, escolas e tendências de realização, contribuíram para perpetuar este debate. Não é nosso intuito fazer uma resenha das inúmeras questões inerentes à definição de cinema, mas apenas reter a ideia de que esta discussão, de certo modo, clarifica um dos eixos de definição da **imagem cinematográfica**, na medida em que a imagem, quando obtida a partir de um processo fotoquímico, pressupõe, de imediato, uma relação de «fidelidade» à realidade, em tudo diversa à de outros meios.

Mas por ser uma **imagem cinematográfica**, e por se desenvolver ao longo de um eixo temporal e num movimento contínuo, pressupõe, à partida, todas as possibilidades de mudança, composição, e mutação. A montagem é, assim, uma potencialidade latente. Entre os dois extremos desta discussão, realidade e montagem, reservados aos mais puristas, encontram-se inúmeras variáveis que atestam da indispensabilidade destas duas propriedades do registo cinematográfico.

Deste modo, no que concerne à manipulação da imagem captada, a ideia de cinema está, como vimos, ligada indiscutivelmente à noção de «filme», como

---

<sup>42</sup> Em termos teóricos, a vertente «realista» é legitimada por teóricos como Bazin e Kracauer, enquanto que a segunda vertente encontra o seu paradigma teórico no legado – quer teórico quer prático – de Eisenstein, através da sua investigação acerca dos métodos de montagem, e da dialéctica dos planos, ainda hoje considerada como basilar em qualquer estudo sobre o cinema. Por sua vez, com Griffith, inaugura-se a construção de narrativa cinematográfica que está na base do cinema ficcional, como ainda hoje o conhecemos. Por outro lado, numa via experimental, não pode ser ignorado o conceito de «cinema-olho» de Vertov, na sua vertente anti-ficcional mais próxima do documentário, e que coloca o acento não na reprodução da realidade – nem na anulação do efeito de realidade – mas numa montagem que privilegia um «olhar» diverso: o da câmara, aliada a uma montagem fragmentada e rítmica, proporcionando assim um outro tipo de abordagem ao real.

produto bem definido no âmbito da ficção cinematográfica. Esta ideia de filme como sinónimo de ficção perpassa a maioria dos estudos sobre cinema, mas por sua vez conduz um outro debate: o da existência de uma vertente documental, desligada da ficção e que destaca essencialmente a «verdade» das imagens captadas, ou seja, aquilo que preexiste à captura das imagens e à sua manipulação. Assim como aconteceu na pintura, ou no desenho, esta tendência para o «realismo» cinematográfico desdobrou-se por diversas concepções de «realidade», de uma realidade puramente visual à realidade das temáticas, ou da «veracidade» documental das histórias. Em suma, há no cinema tantos tipos de «realismo» como entendimentos da palavra.

### **3.1.2- Fotografia e cinema**

Apesar de todos os «desvios» ficcionais que se foram criando, no domínio do cinema convencional ou experimental, podemos afirmar que é conservado um substrato de maior ou menor fidelidade ao «real», inerente ao processo de captação da imagem. Esta é a base argumentativa daqueles que abordam o cinema como «marca» do real, e vemos como esta assumpção depende, necessariamente, do seu «fundo» fotográfico. O cinema deriva linearmente da fotografia, em termos tecnológicos, por se tratar, em essência, da obtenção de uma imagem em movimento, mediante imagens fixas captadas sequencialmente, ou seja, fotografias. A irrupção de um movimento entre as imagens, provocada pelo visionamento cadenciado das mesmas, produz uma ilusão eficaz de realismo. Não se trata de reproduzir apenas o movimento, mas sobretudo de uma restituição da «vida», da (re)apresentação de um instante vivo mas que, porém, pertence sempre ao passado, aqui entrando em jogo a noção de tempo.

Assim, cinema e fotografia ligam-se ontologicamente, como já defendia Bazin, pelo seu carácter comum de indício – como marca, como sinal – em relação a um fenómeno real, um fenómeno que podemos chamar de «cinemático». Bazin afirmava a existência de uma linha lógica de evolução entre fotografia e cinema, sendo este último um «aprofundamento» natural da fotografia: «O cinema apresenta-se como o resultado final no tempo da objectividade fotográfica» (Bazin, 1992:19). A questão da objectividade está obviamente conotada com a posição teórica de Bazin, que defende em termos ontológicos e estéticos um cinema como documento do real, cujo substrato e essência é o registo cinemático. Não alinhamos o nosso pensamento pela questão da objectividade, apresentada por Bazin, mas reconhecemos que existe, de facto, no carácter «indicial» do cinema e da fotografia, um substrato imanente à identidade do cinema.

O cinema, assim concebido como marca, registo ou indício, sofreu duas importantes «mutações» ao longo da sua história que, em termos técnicos e semânticos, o iriam caracterizar ao longo do século XX. Trata-se da introdução do som e, posteriormente, da cor. Esta última desenvolveu-se de modo intrínseco no cerne da tecnologia, amplificando a ilusão «realista». O som, por sua vez, como forma de representação extrínseca em relação à imagem cinemática, trata-se de um registo diferenciado e independente. Curiosamente, esta independência tecnológica do som em relação à imagem foi usada em primeiro lugar – «domesticada» pelo sincronismo – para criar uma ilusão mais próxima de «vida». O «realismo» do cinema, a partir desta mutação tecnológica, não é apenas visual, mas também sonoro. A introdução do sonoro coloca em cena um novo conceito: o de audiovisual, com todas as suas particularidades. A partir desta «mutação» a **imagem cinemática** é associada com naturalidade ao som, sobretudo através de uma componente sonora «directa» e síncrona (embora tal constitua sempre um



artifício)<sup>43</sup> que reverte numa amplificação do efeito de realidade. Mas também mediante a adição de outro tipo de sons (música, narração em *off*, ruídos, etc.) – que muitas vezes visam aumentar o efeito de realismo – provocando tensões, confrontos, desvios ou intensificações, em relação à imagem à qual se sobrepõem.

Esta mutação provoca amplos debates teóricos que criam uma nova bipolarização entre os defensores de um cinema mudo e sem cor, e aqueles que vêem nestas alterações novas possibilidades linguísticas, para além do simples «acrescento» de verosimilhança na representação<sup>44</sup>.

### 3.1.3- Narratividade e ficção

Mais próximo ou não da restituição da realidade, ao cinema foi, na generalidade, atribuída social e institucionalmente uma função bem definida: contar histórias, através de imagens e, posteriormente, através de imagens e sons. Este «contar» é edificado por duas conjunturas: a primeira corresponde à captação da realidade através dos sucessivos enquadramentos (e movimentos de câmara) e, num segundo momento, diz respeito ao corte e reordenação dos fragmentos para produzir um sentido, para concretizar uma narrativa «credível». Existe pois um «substrato» de realidade que é posteriormente re combinado, resultando num discurso narrativo, que vai da ficção ao documentário, passando pelas fusões e «rarefacções» experimentais. A narrativa, em resumo, perpassa todo o cinema,

---

<sup>43</sup> Convém recordar que a captação do som, em qualquer meio de registo audiovisual, do mais artesanal ao mais recente, é processada obrigatoriamente por meios e dispositivos autónomos em relação à captação da imagem.

<sup>44</sup> Acerca das teorias do cinema clássico ver, a modo de introdução: Dudley Andrew (1978) – *Las principales teorías cinematográficas*; Eduardo Geada (1985) – *Estéticas do cinema*; e Paulo Viveiros (2003) – *A imagem do Cinema / história, teoria e estética*.

porque a montagem visa, precisamente, atribuir sentido. O conceito de narrativa ganha, assim, várias conotações, mas que tendem, no geral, para denotar uma acção, consubstanciada naquilo que é narrado e no modo como é apresentado. As **imagens cinemáticas** evocam, necessariamente, a sua sequencialidade, numa relação de causa-efeito que, mesmo em filmes sem personagens, ou acções verosímeis, acaba sempre por gerar uma «narratividade» implícita. É claro que se trata da narrativa num sentido amplo, apesar de que a narrativa cinematográfica convencional tende, como sabemos, para uma narração estruturada através da lógica das acções humanas, das personagens, da criação de uma intriga, e da emergência de um discurso.

Em suma é de destacar, ainda no âmbito do cinema instituído, a tendência para equilibrar os dois pólos que temos vindo a abordar, o registo do real e o da montagem, num cinema que se quer «transparente», como janela (na mesma lógica da pintura realista) que mostra ao espectador um mundo de histórias que não sendo reais, aparentam sê-lo porque construídas a partir de fragmentos do real. O cinema americano, e por extensão todo o cinema narrativo, deve a Griffith esta «invenção» da transparência da narrativa cinemática: «Com o ascenso [sic] da geração de Griffith, o novo espectáculo passa a cuidar do “coeficiente de realidade” com que se molda a fábula, ou seja, com o enquadramento do imaginário pela moldura legitimadora do naturalismo» (Machado, 1997:85). Nesta excelente síntese, Machado define o «coeficiente de realidade» como a fórmula que, de facto, parece descrever toda a ficção, não só cinematográfica, mas televisiva, que visa contar histórias. Assim, a linguagem cinematográfica funda os seus alicerces numa manutenção da continuidade «naturalista» (*raccord*) no seio da ficção. A este «coeficiente de realidade», como bem chama Machado, podemos denominar de naturalismo, como bifurcação do realismo, no sentido de um «realismo» das aparências.

Por outro lado, a ficção pode tocar num outro extremo e transformar-se em pura «fantasia», deixando de ser verosímil, porque perdeu a moldura do natural. Isto verifica-se sobretudo nas experiências que se assumem como ficção alternativa a este cinema instituído, consubstanciadas no cinema experimental (em especial com a via «surrealista», de Buñuel<sup>45</sup> a Maya Deren) e que terão continuidade em alguma arte vídeo. Jean-Luc Godard, no seio do cinema de ficção, é um caso exemplar, amplamente estudado, da transgressão desta «continuidade» naturalista, introduzindo o falso *raccord*, e outras estratégias, que visam desconstruir a linguagem estabelecida do cinema, numa atitude de auto-consciência «cinemática» que abre caminhos numa outra direcção, e que iremos depois explorar<sup>46</sup>.

Se a narratividade é ou não específica do cinema, e por extensão da **imagem cinemática**, é uma questão que pode ser repensada através da sua reformulação na negativa: existe um cinema «não» narrativo? Ou ainda: a arte vídeo e o cinema experimental são formas não narrativas do «cinemático», por oposição ao cinema convencional? André Parente aborda a questão desmistificando esta dicotomia, a afirmar que: «a oposição narrativo/não narrativo, tal como colocada pelos

---

<sup>45</sup> Luís Buñuel. *Un chien andalou*, 35 mm, , preto e branco, mudo, 25 min (fotograma).



<sup>46</sup> Voltaremos a Godard na segunda parte desta tese, dedicada em grande parte à imagem cinemática «experimental» e à sua especificidade estética, por via da auto-reflexividade.

semiólogos e por seus críticos (natureza linguística / natureza não linguística), é um falso problema» (Parente, 2000:13). Para Parente, o cinema não tem natureza linguística, mas propriamente imagética, algo que é, como veremos mais adiante, amplamente discutível. E prossegue argumentando que: «...a imagem cinematográfica não se opõe à narração, mas a uma concepção da narração, ou seja, àquela que a reduz a processos linguísticos» (Parente, 2000:13). Para este autor existe uma narratividade geral, implícita no cinema, sempre e quando a concepção de narratividade difira, evidentemente, do conceito de narrativa associado ao verbal. Sabemos, contudo, que o cinema, considerando aqui o sonoro, é também «verbal» porque é, com frequência, dependente dos diálogos; e por isso extremamente linguístico em ambos sentidos, verbal e não-verbal.

Contudo, Parente tem razão quando coloca a tónica numa aproximação conceptual da narrativa ao acontecimento: «...a narrativa não é um enunciado que representa um estado de coisas; ela não é a representação ou a relação de um acontecimento, mas o próprio acontecimento» (Parente, 2000:13). Trata-se de uma visão que privilegia esta dupla existência do narrado e do acontecido, imanente às imagens colhidas do real, quer no cinema quer na fotografia. Na mesma linha de pensamento, o realizador Pier Paolo Pasolini justifica esta duplicidade explicando que o «cinema representa a realidade por meio da realidade» (Pasolini Apud. Parente, 2000:23). Em Andrei Tarkovsky, que também, como Pasolini, teorizou a sua prática, voltamos a encontrar a primazia do «substrato» real, como factor inerente ao cinema. Para este realizador é inconcebível fazer cinema abstracto porque a «magia» do cinema para ele, consiste, precisamente, em captar e moldar a realidade. A câmara, as lentes, o ponto de vista, são o cerne do cinema para Tarkovsky (1998). Todavia esta posição não invalida a possibilidade de um cinema «abstracto», mesmo que narrativo, e que este cineasta não reconhece.

Recapitulando, as duas grandes componentes da **imagem cinematográfica**, realidade e montagem – a primeira ligada à captação fotográfica, e a segunda possibilitada pelo vector temporal –, cruzam-se numa série de divergências e aproximações que estão na origem, como vimos, de grandes debates teóricos. Esta polarização também dá origem a uma outra bifurcação: aquela que separa uma vertente mais documental de outra ficcional. Este conjunto de polaridades, aliado ao carácter narrativo implícito que destacamos, permite levantar outra questão, desta vez taxionómica, que se consubstancia nas teorias de género. Dentro do vasto conjunto da ficção e graças à colagem do cinema, por via narrativa, ao teatro e à literatura, surgiram as especializações cinematográficas dos dramas, comédias, tragédias, épicos, melodramas, etc. Hoje em dia os géneros «navegam» nas águas complexas da hibridação, e os critérios de classificação são muitas vezes inconsistentes, e oscilam entre uma tradição que se mantém inalterada (aventura, musical, comédia, horror, etc.), passando por subgéneros, e comportando novas catalogações por vezes mais preocupadas com critérios temáticos muito específicos (cinema erótico, *teen* movies, desastres, etc.) ou juntando na mesma classificação técnicas, processos e tipos de narrativa (a clássica divisão entre ficção, documentário, experimental e animação).

O cinema colheu, portanto, do teatro e da literatura – com profundas raízes no pensamento grego –, fórmulas perenes, criando um substrato narrativo que, *a posteriori*, se transmuta e diversifica num outro meio, a televisão. Podemos falar por isso, quer da ficção quer do documentário (do documentário ficcionado à mera reportagem noticiosa) como fenómenos não necessariamente específicos do cinema, e muito menos de uma ideia de **imagem cinematográfica**.

No entanto, se admitirmos que existe, para simplificar, um modo especificamente «cinemático» de contar histórias, vemos que ele perpassa

forçosamente o cinema e a televisão. Não se trata apenas de «ver» filmes na televisão, mas da existência de narrativas televisivas, materializadas nas séries, mini-séries, telenovelas e «telefilmes», assim como do mais variado repertório de documentários, «docu-dramas» e outros subgéneros próprios do meio televisivo. A ficção tradicional, como narrativa construída pelo cinema, foi perdendo ao longo dos anos a sua especificidade, por esgotamento natural e também pelo surgimento de novos modos de «contar» histórias. Neste aspecto, o cinema aproxima-se da televisão, como meio que se define essencialmente pela divulgação, ou «falsa comunicação» de conteúdos, que vão desde um anúncio publicitário, passando pelas notícias de última hora, até um filme de longa-metragem. Curiosamente, o cinema visto na televisão é algo tão corrente desde há muitos anos, que costuma passar despercebido como o exemplo mais antigo de hibridação, e de reversibilidade de suportes, que antes evocávamos. Esta hibridação não tem só um sentido, como é óbvio, e vemos hoje instalada, nas salas de cinema, uma estética do *videoclip* e outras estratégias televisivas que «invadem» os ecrãs.

Porém, a televisão constitui uma outra narrativa, uma contra-narrativa, de certo modo. Apoiamo-nos em Domènec Font para afirmar que a televisão, com o seu fluxo permanente de dados e «micro-histórias», anula paradoxalmente o objectivo dessas mesmas narrativas, que se perdem numa amálgama, pouco adequada a uma fruição plena, como acontece, pelo contrário, no nicho «aclimatado» da sala de cinema:

Efectivamente, no hay más que echar un vistazo a esa pantalla próxima y familiar en la que sucede todo, absolutamente todo, indistinta y simultáneamente, para certificar como la narratividad está siempre en entredicho (Font, 1999).

A televisão difere assim do cinema por ser um território composto de «minúsculos relatos sin apenas condiciones de legitimidad» (Font, 1999). O filme,

por seu lado, acontece como totalidade, isolada temporal e espacialmente da realidade exterior à «caverna» onde se projectam as imagens, enquanto que na televisão diversos relatos se cruzam, misturam, desaparecem e reaparecem, por entre a multiplicidade de fragmentos imagéticos, deixados pelo *zapping*.

Por outro lado, e citando agora Deleuze, sempre existiu uma distinção clara entre cinema e televisão, determinada pela sua vocação institucional: «...a televisão nunca procurou a sua especificidade na função estética mas na função social, função de controlo e de poder (máquina de *consensus* por excelência), enquanto que o cinema sempre conservou uma função estética e *noética*»<sup>47</sup>. Este predomínio do estético no cinema explica-se porque este se particularizou no ritual da fábula e da criação de um «mundo» à parte, e porque é, de facto, feito de unidades: os filmes. O cinema é composto pela soma de visões, cada filme é uma proposta diversa. Na televisão, e no seu contínuo fluxo de narrativas, está subjacente uma programação, uma ideologia, uma estratégia de poder, como diz Deleuze.

Assim, o espectador fica submetido a uma série de interrupções provocadas pelos intervalos publicitários e aos insertos de outras informações; são reenvios constantes ao próprio meio de divulgação; reenvios auto-referenciais que se afastam, repetimos, do ritual cinematográfico da «ilusão». Deste, modo «...a convivência diária com a televisão e os meios electrónicos em geral têm mudado substancialmente a maneira como o espectador se relaciona com as imagens e isso tem consequências directas na abordagem do cinema» (Machado, 1997:209). Apesar de continuar a ser uma sala escurecida, o espaço de recepção cinematográfica transformou-se, de algum modo, numa sala de estar, onde o ecrã é visto como um televisor «gigante», do mesmo modo que agora, em casa, os

---

<sup>47</sup> Deleuze citado por Font, 1999.

espectadores têm acesso ao *home cinema*, nivelando deste modo as experiências de fruição.

Isto acontece não apenas na recepção dos filmes, mas na própria produção e concepção dos conteúdos ficcionais. O cinema comercial aproxima-se cada vez mais das estratégias da televisão, e de um audiovisual dominado pela velocidade e sedução «publicitária» das imagens. Font reconhece esta contaminação das estratégias televisivas no meio cinematográfico:

El viejo arte de contar historias ya no tiene lugar propio en un espacio atiborrado de historias rápidas y de consumo self-service. [...] disuelto en los estándares de la representación televisiva, embalado por una panoplia de técnicas de animación, modelos sintéticos y efectos especiales de todo tipo, el espectáculo cinematográfico actual se está convirtiendo en una mera y desnaturalizada atracción de feria (Font, 1999) .

Ora, esta atracção de feira que Font refere está, contudo, subjacente à origem do cinema, como espectáculo. O deslumbramento inicial, provocado por um banal comboio que chegava à estação, nos primeiros filmes dos irmãos Lumière, é o mesmo deslumbramento provocado pelos efeitos especiais, e a vertigem das montagens actuais. Podemos, de certo modo, concordar com a conclusão de Font, relativa a uma cinema comercial, quando diz que, em princípio:

... no caben distinciones concluyentes entre la ficción cinematográfica y la ficción televisiva en su situación actual. Además de proceder ambas de un mismo tronco, y de estar encuadradas en una organización contextual parecida en forma de géneros y productos serializados, mantienen su consideración de espectáculo mestizo. (Font, 1999).

O cinema, em conjunto com a televisão, ganha assim uma especificidade, que não é nova, mas que se afigura capital para entendê-lo. Encarado no seio de uma



actividade económica, o filme detém um estatuto de produto, e por isso sujeito às leis gerais do mercado, que privilegiam o «consumidor», relegando para um segundo plano o «espectador».

Em conclusão, e tendo em vista um conceito geral, o cinema pode ser definido como um todo complexo que se explica por um grupo de critérios que actuam em conjunto. Portanto, e como Robert Stam preconiza, também opinamos que a especificidade cinematográfica – referindo-nos apenas ao cinema, é claro – deverá ser procurada de vários modos: tecnológica, linguística, histórica e institucionalmente, mediante os processos de recepção (Stam, 2000:15). Porque usa o termo **cinemático** como sinónimo de «cinematográfico», Stam reduz estes critérios, de facto, aos critérios do cinema. Deste modo teríamos, respectivamente: uma tecnologia do cinema, uma linguagem cinematográfica, uma história do cinema, a instituição cinematográfica e a recepção condicionada ao ritual da «caverna» platónica. Eis aqui a limitação da procura de uma ideia global de **imagem cinematográfica** a partir, e apenas, das especificidades do cinema. O cinema, com toda a sua complexidade, é no entanto, e apenas, um «caso» particular de **imagem cinematográfica**.

### **3.2 - DEPOIS O VÍDEO**

Completamos o truísmo anterior (primeiro o cinema...) com esta evidência, para salientar a dependência histórica do vídeo em relação ao cinema, mas também, e obviamente, à televisão, como meios de produção e divulgação de imagens cinemáticas, que surgem antes. Já abordamos, noutro contexto, o vídeo como tecnologia directamente associada aos fenómenos artísticos, na sua vertente de «arte vídeo», mas também como instrumento ao serviço dos artistas, em várias frentes. Distinguimos assim uma função artística e outra técnica. Resta-nos agora contrastar a noção geral de vídeo com a de cinema, para verificarmos as dificuldades que tal comparação levanta, logo à partida.

#### **3.2.1- (Im)possibilidades de uma teoria do vídeo**

Vimos que as teorias, da arte ou do cinema, que pretendem definir o vídeo, fazem-no, pela via preferencial da arte vídeo, já que outros nichos de análise, como o vídeo publicitário ou o vídeo musical, são estudados de modo mais corrente pelas teorias da informação (*media theory*) ou da comunicação, que analisam estas realidades sob um ponto de vista informacional, mas também estético.

Isto deixa bem claro que existe, entre o vídeo e a televisão, uma linha divisória muito ténue, que não cessa de mudar de posição à medida que a questionamos. A problemática das relações do vídeo com a televisão surge com o próprio aparecimento do vídeo, e a sua preferencial utilização pelos artistas. Ficamos com a sensação de que este assunto está, de certo modo, esgotado, de tanto que foi

analisado. Recentemente Raymond Bellour volta a tocar nesta questão, mas admitindo, de facto, a sua falta de novidade: «Que o vídeo-arte esteja ligado à televisão, que se origine da televisão, que a ela retorne constantemente, que esteja contra, mas de encontro a ela, [...] isso já foi dito e redito» (Bellour, 1997:59). No entanto, continua a ser necessário posicionar o vídeo num cruzamento entre tecnologias, e nos usos dados às mesmas, para tentar reconhecer a sua identidade.

Esta impossibilidade de definição, este hibridismo conceptual que caracteriza o vídeo, são justificados por Sean Cubitt, quando afirma, peremptoriamente, que não existe uma teoria do vídeo: «There is no video theory in the way that there is a body of knowledge called film theory or, rather differently, television studies», e prevê, categoricamente, que nunca poderá existir tal teoria porque «Not being really a simple and discrete entity, video prevents the prerequisite for a theoretical approach: that is, deciding upon an object about which you wish to know»<sup>48</sup>. O vídeo é um objecto complexo, como diz Cubitt, porque aparece após o cinema, após a televisão e assume-se como uma tecnologia que «engloba» as anteriores, de certo modo, não só técnica como culturalmente. Por outro lado, os usos do vídeo, como instrumento, são múltiplos, como vimos. Não esqueçamos que, antes da televisão, o cinema era o único veículo cinemático que apresentava, para além de filmes, «seriados» construídos por capítulos, que os espectadores seguiam semanalmente (formato que ficou depois reservado à televisão em modo de séries, mini-séries, telenovelas, etc.), e por outro lado, noticiários e reportagens de «actualidades» que irão constituir mais tarde uma das linhas-mestras da programação televisiva. Nesta óptica, se o aparecimento da televisão originou um desdobramento de funções no seio da **imagem cinemática** – antes concentradas

---

<sup>48</sup> Sean Cubbit citado por McQuire, s/d.

no cinema –, com o vídeo verificou-se o contrário: o vídeo recupera todas essas funções, de modo diverso, e intensifica-as.

Num sentido lato, de facto, a palavra «vídeo» cobre um número diverso de actividades e procedimentos, dos quais alguns exemplos, sem esgotar a lista, poderiam ser: cinema transferido para vídeo, vídeo caseiro, circuitos fechados de vigilância, vídeo corporativo e institucional, vídeo usado como evidencia no tribunal, *videoclips*, vídeo-chamada (telemóveis de terceira geração), etc., para além de outros significados associados ao sinal de vídeo (na TV ou no «vídeo»), à compressão «vídeo» em termos de *software*, e outras bifurcações de sentido.

Mesmo restringindo o termo ao dispositivo de captação, às «vídeocâmaras», teríamos um campo ainda muito vasto de aplicações. Cubitt refere como possível substituto de vídeo, o termo «imagem electrónica», o que resolve de certo modo a questão; mas esta opção possui ainda um grau tal de amplitude que não permite distinguir o vídeo da televisão. O autor segue um raciocínio que tem em conta as palavras do filósofo Jacques Derrida, que, a propósito de um comentário sobre o artista Gary Hill, afirma: «The question of the identity of the medium — which generally revolves around the specificity, or uniqueness of video compared to other media — is "badly put"»<sup>49</sup>. O problema de uma formulação errónea das especificidades do vídeo, levantado por Derrida, prende-se em muito com os argumentos que têm sido usados para tal distinção.

Quase tudo o que se escreveu sobre vídeo, sobretudo nos anos 70, pressupunha uma ontologia de sinal forte, uma distinção tecnológica e funcional, medindo sempre as capacidades do vídeo em contraste com o cinema. A bifurcação ontológica deu-se através do confronto entre a essência fotoquímica do cinema e a essência electrónica do vídeo. Nesta ordem de ideias, inúmeros

---

<sup>49</sup> Derrida citado por McQuire, s/d.

autores insistiram em separar o vídeo do cinema, pela natureza técnica da imagem. O estatuto da imagem electrónica é, de facto, diverso: «A imagem completa – o quadro videográfico – já não existe no espaço, e sim na duração de uma varredura completa da tela, portanto, no tempo» (Machado, 1997:247). Jean-Paul Fargier foi um dos críticos que, vindo do cinema, mais se ocupou desta distinção. Para Fargier, de um modo menos simplista, a principal diferença entre ambos residia na lógica espácio-temporal do cinema, em termos de montagem sequencial, e o carácter mais «fluido» e reintegrador do vídeo. Mais uma vez, estamos em presença da instantaneidade, e a capacidade de sobrepor imagens, e alterá-las em directo – através de dispositivos tais como sintetizadores e misturadoras – que o vídeo possui. Assim, na lógica das novas imagens, o vídeo «define um espaço de imagem, inventa um olho, em tudo específicos ao meio electrónico e em tudo estranhos ao meio cinematográfico»<sup>50</sup>. Vemos que este discurso ontológico se encontra hoje completamente datado, se atendermos à realidade actual, quer do cinema quer do vídeo, em termos de fusão tecnológica.

Noutro quadrante, ao tentar distinguir entre cinema e fotografia, vemos que o primeiro se aproxima necessariamente do vídeo. Jean-Marie Schaeffer, ao comparar cinema e fotografia, destaca o «fluxo» das **imagens cinemáticas**, como vector de distinção: «Com efeito, no caso da imagem móvel, o desenrolar fílmico é recebido como um quase-fluxo perceptivo actual» (Schaeffer, 1996:59). Schaeffer explica-nos ainda esta diferença, em relação ao cinema: «A presença do tempo vivido invade o espectador, quando sabe “por outro lado” que aquilo que vê agora já aconteceu no passado». Este «quase-fluxo» diz respeito ao **carácter cinemático** presente no cinema, porém, relativo a um passado já registado. Podemos acrescentar que este carácter só se torna «fluxo» – no verdadeiro

---

<sup>50</sup> Toni Verità citado por ARISTARCO, Teresa (org.) *O Novo Mundo das Imagens Electrónicas*. Lisboa, Edições 70, 1990, p.95.

sentido de uma imagem que está no «presente» – com o vídeo, porque transmitido instantaneamente, através do «directo». Em resumo, para este autor, com o qual concordamos, o cinema distingue-se da fotografia pela «presença do vivido» aproximando-se assim do vídeo. Contudo, Schaeffer insiste em que a imagem cinematográfica se deve «diferenciar da gravação em vídeo, na medida em que a transmissão desta última pode ser instantânea» (Schaeffer, 1996:59), e assim voltamos ao eixo que une o vídeo com a televisão. A modo de síntese, um outro autor, desta feita Laura Baigorri, anula a oposição levantada por Schaeffer, comprovando a abrangência funcional do vídeo, quando afirma taxativamente: «De hecho, el vídeo puede hacer todo lo que sabe hacer el cine» (Baigorri, s/d: 183), Ora, como se depreende, e invertendo a ordem do raciocínio, a questão de base é que a imagem vídeo **pode** ser instantânea, mas não o **é** exclusivamente.

Por outro lado, Frank Popper diz que o vídeo está ainda «mal definido entre a televisão e o museu» (Popper, 1993:68). Talvez o desacerto de Popper seja o de colocar o vídeo precisamente entre dois fenómenos de grau tão diverso, determinados em muito pelo seu papel social, como o são a televisão e o museu. O vídeo está de facto, entre ambos, como está entre muitas outras coisas e, como já foi dito, porque surge posteriormente. Verificamos que, se insistirmos em não delimitar o sentido que damos à palavra «vídeo», esta palavra manterá sempre um carácter duplo (ou melhor, múltiplo), indefinido, precisamente porque o vídeo – previamente a qualquer uso que se lhe possa atribuir socialmente – possui esse carácter duplo, tecnologicamente híbrido, de **registo cinemático** (como o cinema) e de **fluxo electrónico** de imagens (como a televisão).

### 3.2.2 - A dupla essência do vídeo

Este **registo cinematográfico** e o **fluxo electrónico** combinam-se para formar o que podemos chamar de dupla essência tecnológica – mas também e consequentemente linguística, estética, institucional – do vídeo. O aparecimento do vídeo traz consigo, em potência, esta «ponte» que concilia, tecnologicamente, a televisão com o cinema (como hoje é possível verificar com o digital). O cinema, com a sua base fotográfica (película), não possuía a capacidade técnica de transmitir em «directo» uma imagem para pontos distantes de recepção; por sua vez a televisão, veículo electrónico de transmissão, não possuía (antes do vídeo) a capacidade de registar as imagens que transmitia. A televisão, até então, era um puro «directo», era uma pura transmissão de imagem e som de um ponto ao outro, era difusão. O cinema, por sua parte, era registo, memória, fixação da imagem, para ser reproduzida e copiada, distribuída, e visionada *in loco*. Com o vídeo é possível fazer um filme caseiro, mas também criar um «canal» de televisão privado (transmissão por circuitos fechados), fazer uso do «directo» (câmaras de vigilância), etc.<sup>51</sup>

O facto do cinema se ter transformado em sinónimo de filme (no sentido de narrativa, de história) e a televisão num órgão multi-informativo, num canal de

---

<sup>51</sup> O **fluxo electrónico**, como imagem-no-presente (em directo), é potencialmente registável (em simultâneo) num suporte magnético ou digital.



divulgação de conteúdos, são apenas fenómenos de apuramento funcional que se foram enraizando na sociedade. O vídeo detém a possibilidade de «ser» os dois ao mesmo tempo, de conter as capacidades e características quer do cinema quer da televisão. O vídeo é, portanto, a ruptura tecnológica que reúne estas duas funções.

Em termos de linguagem, também assistimos hoje a uma convergência, na medida em que o vídeo, desde muito cedo, serviu para dar continuidade à ficção e à linguagem cinematográfica nos mais diversos géneros, desde o vídeo artístico ao *spot* publicitário, passando pela telenovela, documentário, etc. Por sua vez, hoje, e como vimos antes, o cinema passou também a utilizar a «linguagem», ou melhor, a estética da televisão, do *vídeo-clip*, da publicidade e dos vídeo-jogos.

Deste modo, resumindo, o vídeo introduziu no meio televisivo a faculdade de gravação electrónica, tornando a televisão, neste aspecto concreto, mais próxima do cinema; e introduziu também no cinema a possibilidade de visionamento instantâneo das imagens (recurso técnico hoje amplamente usado nas filmagens) assim como permitiu o seu consumo «caseiro» (mediante o uso de videocassetes e outros sucedâneos actuais). Por sua vez, pese a todos os purismos, o vídeo representa inegavelmente a possibilidade de registar, como no cinema, em essência, as imagens em movimento. Dir-se-ia que o vídeo prolonga e «desenvolve» o cinema, um «cinema» feito com meios diferentes, é verdade, mas que tem por base a mesma natureza cinemática.

Uma outra diferença, que tem sido apontada com frequência pelos «puristas», é a da qualidade de imagem, dado o substrato fotográfico do cinema em oposição ao substrato electrónico do vídeo. Contudo, esta limitação é hoje ultrapassada pelo salto dado para o digital, que permite ao formato vídeo imitar, «quase» na perfeição, o aspecto fotográfico do cinema (ao nível de filtragens e outros efeitos),



facto que, por sua vez, faz com que hoje assistamos no «cinema» a filmes inteiramente gravados em vídeo, seja este de alta ou baixa definição.

De certo modo, como instrumento portátil e relativamente económico, a tecnologia do vídeo «democratizou» quer o cinema, quer a televisão. Ou, pelo menos, deteve essa pretensão. Vemos como a função básica de registo «familiar» de eventos do quotidiano, antes cumprida pelo cinema, em formato *super 8*, transitou para a esfera do vídeo amador. O mesmo se passou com o cinema experimental, que vê muitos dos seus autores abraçarem a imagem electrónica. Portanto, podemos inferir uma certa continuidade de usos que se actualizam na nova tecnologia, perpetuando, na sua essência, o registo cinemático. Uma das principais vantagens do vídeo, para além de ser portátil (vantagem que já as câmaras *super 8* ofereciam), foi a possibilidade de reutilização do suporte de gravação. A fita magnética permite regravar, tornando assim os custos de produção muito mais baixos em relação à produção de um filme em película. Esta mais-valia, se bem que não altera a nossa hipotética definição geral de **imagem cinemática**, fez do vídeo o arauto de uma utópica democratização dos meios, no acto concreto de produzir discursos «cinemáticos».

Deste modo, e voltando a Cubitt, concluímos que o vídeo poderá ser, sim, objecto de uma teoria específica, mas só e quando ligado às pesquisas artísticas, pela via da renovação da linguagem e dos meios. Assim, para este autor existem três características<sup>52</sup> que o mesmo aponta como as principais alterações que a tecnologia do vídeo trouxe nos anos 60, pela via da experimentação: a «instantaneidade» da gravação e da reprodução; o «arquitecturalismo» na medida em que o vídeo dialoga com o espaço de modo objectual; e a «plasticidade», num

---

<sup>52</sup> Cf. CUBITT, Sean – *Videography: Videomedia as Art and Culture*, Oxford: MacMillan. 1993.

sentido de manipulação gráfica, e pictórica, da imagem vídeo. Retornamos circularmente ao vídeo como sinónimo de arte vídeo, ou próximo do lado estético e experimental que o vídeo tomou, pela mão de artistas e cineastas – se é que ainda se justifica distingui-los neste contexto.

Ainda em relação à dupla vídeo/televisão, Raymond Bellour coloca uma questão em modo de pergunta, a que nos atrevemos a responder: «A relação que o vídeo (como arte, consciência da arte) mantém com a televisão não é o duplo histórico do que a literatura viveu no seu diálogo com a industrialização da imprensa?» (Bellour, 1997:60). A resposta que damos é negativa. Consideramos, por um lado, que podem ser comparados, mas existe um aspecto fundamental que distingue estes dois conjuntos de relações. No caso do par vídeo/televisão, a tecnologia electrónica aparece primeiro ao serviço de um meio de comunicação de massas, na sua vocação técnica de resposta às necessidades de comunicação, de mercado, de informação e divulgação. Só depois aparece o registo videográfico, ou seja, *a posteriori*, daí a colagem contínua da componente artística do vídeo ao seu antecessor: a televisão já instituída. No segundo par, literatura/imprensa, sucede de algum modo o oposto, a literatura já existia como tal, como fundo artístico da escrita. A imprensa vem depois, aglutinando a literatura e outras funções da escrita numa tecnologia de comunicação de massas, de informação e divulgação. Este simples facto, a ordem de aparecimento da tecnologia em relação ao uso artístico, determinou em muito a forma como o vídeo é constantemente associado à televisão, ao contrário da literatura que permaneceu, durante muito tempo num lugar à parte (hoje talvez não tanto), diferente de outras formas de escrita, mesmo quando essa literatura já circulava como livro impresso.

Posto isto, e tendo em conta que o vídeo aparece num momento em que a televisão e o cinema já existem socializados e pensados por teorias mais ou menos

específicas, retemos apenas o duplo carácter de registo e de fluxo instantâneo de imagens, que o aproxima ora do cinema ora da televisão. Sintetizando os raciocínios, dir-se-á que quer as teorias do cinema, quer as do vídeo, carecem de uma reorganização, de um «recentramento», que só pode ser atingido através de um conceito unificador, que procura as especificidades da imagem de modo diverso.

Verificamos então que, depurados os alicerces de índole técnica, as especificidades do meio são significativas na definição daqueles fenómenos como universos linguísticos específicos. Mas, embora existam diferenças nas possibilidades linguísticas de cada meio, não podemos negar que, de facto, uns são devedores dos outros, e que se influenciam mutuamente, trespassando-se com facilidade. Basta lembrar que no cinema existiu, por exemplo, a reportagem jornalística, como hoje existe na televisão, que o género musical é comum na televisão, no cinema; ou ganha a forma curiosa de *vídeo-clip*, que de «vídeo» só tem a denominação – pois trata-se, essencialmente, de um subgénero musical filmado normalmente em película e transmitido, em geral, pela televisão<sup>53</sup>.

Finalmente e para corroborar o anterior, opera-se hoje, com a internet, uma nova junção e absorção que leva a que, na rede, ultrapassadas as fusões prévias, vídeo e cinema se juntem e se fundam numa só realidade: a do *clip* de vídeo (nos

---

<sup>53</sup> O *vídeo-clip* musical aglutina os «conceitos/formatos/linguagens» de vídeo, cinema e televisão.



diversos formatos *avi*, *mov*, *mpeg*, *dv*, *hdv*, etc.), que transporta conteúdos que vão do cinema (*trailers*, ou filmes inteiros compactados em *dvix*, por exemplo) à televisão *online*. Também se acrescenta a possibilidade do «directo» na rede, ou seja de uma outra «tele-visão», alojada na internet, através das *webcams* e das videoconferências.

Isto vem confirmar, de vez, a inadequação das teorias ontológicas que pretendem separar o cinema do vídeo, uma vez que elas se mostraram, ao longo da segunda metade do século XX, incapazes de definir o cinema e o vídeo em separado, mesmo quando parecem fazê-lo. A possibilidade, hoje bem real, de fazer «cinema» em suporte vídeo (cinema digital), e fazer «vídeos» em suporte cinematográfico (*vídeo-clips* musicais), confirma a pouca pertinência de um determinismo tecnológico de tal ordem. Deste modo uma imagem fixa ou cinemática – artística, publicitária, documental, ou inserida noutro qualquer tipo de catalogação –, pode circular por diferentes canais e meios, ganhando novos estatutos e conservando, de algum modo, o seu estatuto original, numa sobreposição contínua de significados que a tornam, de facto, «transmedial», num sentido, paradoxal, de dependência e autonomia do meio em que surge.

Resta-nos, actualmente, o substrato geral de uma «imagem» electrónica e digital, que produz e reproduz estéticas e funções diversas, numa reciclagem contínua. «A imagem electrónica é, antes de mais nada, *metamorfose*, conforme demonstraram Nam June Paik e Wolf Vostell, quando, ainda nos anos 60, inventaram a arte do vídeo distorcendo e modificando a imagem convencional da televisão». Estéticas, por excelência, da metamorfose, «... o vídeo e a computação gráfica autorizam as manipulações mais transgressivas e as interferências mais desarticuladoras sobre o registo bruto efectuado pelas câmaras» (Machado,

1997:248). Num movimento em espiral, retomamos o cinema, como fenómeno que precede o vídeo, para chegar de novo a ele, como bem resume Machado:

O cinema, que já foi teatro de sombras, que já foi a Caverna de Platão, que já foi lanterna mágica, praxinoscopia (Reynaud), fenaquistiscopia (Plateau), cronofotografia (Marey) e depois se tornou cinematografia (no sentido que lhe deu Lumière), deverá sofrer agora um novo corte em sua história para se tornar cinema electrónico. (Machado, 1997:211).

Nessa convergência do «electrónico» está o vídeo, está o cinema, está a televisão – meios moldados indistintamente hoje pelo digital –, cuja potencialidade linguística, estética e social só pode ser vista à luz de um conceito convergente, que ultrapassa os particularismos e avança num sentido transdisciplinar de **imagem cinemática**.

### 3.3 - AS VISÕES GLOBAIS / DE YOUNGBLOOD A MANOVICH

Os pontos de contacto e divergências que verificámos no desenvolvimento anterior são contrastados agora com posições teóricas, mais vocacionadas para a permanência de uma ideia de **imagem cinematográfica** global, que propuseram – sob diferentes perspectivas – noções ou conceitos gerais e abrangentes a partir do núcleo teórico do cinema. Apontaremos as indeterminações que estas abordagens encerram, *grosso modo*, e aquilo que elas deixaram em aberto, para justificar a necessidade do seu completamento com o nosso conceito.

Assim, estas posições teóricas transcendem as disputas ontológicas que, como vimos, se ficavam pelo debate acerca das especificidades, «ancorando» o seu discurso nas contingências de cada meio. Embora diversas da nossa concepção, as visões agora comentadas contrariam, no seu todo, a visão «reduzida» daqueles que insistem em distinguir suportes, meios e linguagens. Gene Youngblood, Gilles Deleuze, Noël Carroll e Lev Manovich concebem – de modos diversos, porém complementares – uma ideia global de **imagem cinematográfica**, latente nos seus estudos, sem, no entanto, a definirem como tal.

#### 3.3.1- A expansão do cinema com Youngblood

Gene Youngblood (1970) parte de uma crítica ao cinema narrativo convencional, para cunhar o conceito de *expanded cinema*, ou cinema expandido, criado a partir dos fenómenos do cinema experimental, e das experiências artísticas de vanguarda. É a ideia de um cinema que se «expande» em direcção às novas tecnologias, que despontam nesses anos: de um lado está o vídeo, como

promessa de televisão criativa e democrática, e do outro lado está o cinema, acompanhando os progressos da informática; e ainda a ligação destas novidades às essências poéticas do teatro, da pintura e da música. Como refere Arlindo Machado, Youngblood propõe este conceito para «dar conta dessa ampliação das possibilidades de produção de filmes» (Machado, 1997:212).

Considerado, por muitos, um visionário, Youngblood é um dos primeiros a se afastar de uma teoria das especificidades para falar de um cinema total, abrangente e que antecipa, sem dúvida, a actual «expansão» e fusão dos meios. Youngblood reúne num texto – por vezes demasiado conotado com um discurso quimérico, carregado de idealismo, e por vezes militante – considerações sobre cinema, computadores, percepção, liberdade e inovação, numa espécie de «vaticínio» de um novo «mundo» das imagens, mas também e sobretudo, de uma nova consciência sobre a imagem, como ele a prevê para o futuro. Este carácter de «manifesto» está patente no prefácio, onde o autor explana o seu conceito de cinema expandido:

When we say expanded cinema we actually mean expanded consciousness. Expanded cinema does not mean computer films, video phosphors, atomic light, or spherical projections. Expanded cinema isn't a movie at all: like life it's a process of becoming, man's ongoing historical drive to manifest his consciousness outside of his mind, in front of his eyes. One no longer can specialize in a single discipline and hope truthfully to express a clear picture on his relationships in the environment. This is especially true in the case of the intermedia network of cinema and television, which now functions as nothing less than the nervous system of mankind» (Youngblood, 1970:41).

Youngblood viu no vídeo, mas também no computador, e nas primeiras experiências estéticas a ele associadas, a promessa de um novo «cinema» cibernético, fundado na estética «forte» dos anos 70, pautada sobretudo por um predomínio do minimalismo, e do formalismo das imagens «matemáticas» surgidas dessas experiências. Youngblood chega a adiantar a denominação de «era paleo-cibernética», antevendo, de modo bastante acertado, uma revolução digital que poucos previam nessa altura. Esta vertente cibernética é cruzada com as visões, também datadas, da consciência «cósmica», e passa pela integração das teorias e crenças orientais, que se materializa, nos exemplos apresentados por Youngblood, na criação de «mandalas» e nos efeitos psicadélicos próprios da cultura *hippie*. Se este autor falhou, ou não, nas suas expectativas, no que concerne às promessas de libertação por via da informática, é algo que não caberá nesta tese responder; pois verificamos hoje que houve, de facto, uma transformação radical dos meios, da imagem e da arte, embora, não no sentido utópico proposto por Youngblood.

No que ao conceito de **imagem cinemática** respeita, podemos afirmar que, nesta obra, estão reunidas uma série de problemáticas que têm em comum uma visão renovada sobre os fenómenos da comunicação, da expressão, colocando sempre a tónica numa expansão do conceito de imagem em movimento – ou cinema expandido, como o autor defende – entendida como fenómeno global, embora talvez demasiado «global» para a nossa óptica. É, sem dúvida, um passo em frente, para a época, no que diz respeito a uma visão transdisciplinar, até então inexistente nesta área do cinema.

Algumas das questões levantadas por Youngblood situam-se na esfera do cinema experimental, muito conotado com as atitudes conceptuais e minimalistas da época artística em que o documento foi produzido. Youngblood fala de um



cinema «cinestético»<sup>54</sup> que suporia o «fim do drama», o que é o mesmo que atacar directamente o cinema narrativo convencional. Este tipo de expansão dos horizontes do cinema, leva Youngblood a advogar um cinema que não é ficcionado, mas que também não é documental, e que parte da realidade para transformá-la através de recursos cinemáticos e estéticos novos. O autor fala-nos por isso de uma «tecno-esfera», de uma simbiose entre homem e máquina que resume aquilo que trinta anos mais tarde, na nossa actualidade, podemos constatar como realidade quotidiana. Para o autor o termo «cinemático», subentendido como o substrato específico do cinema, surge assim com novas roupagens e através de novos meios; nomeadamente através do vídeo, da televisão e do computador. Neste contexto é de reter também o conceito de «videosfera» (Youngblood, 1970:260), no sentido de um novo regime de imagens onde se integram a televisão e o vídeo, como modos de registo e criação de imagens electrónicas, usadas dos mais diversos modos e com os mais diversos fins.

Conclui-se que, com Youngblood, e contrariando as especificidades ontológicas dos seus contemporâneos, surge pela primeira vez a concepção de uma **imagem cinemática** global, porque expandida, não só em termos tecnológicos, mas concebida como expansão da consciência humana. Da ecologia à cosmologia, o texto percorre várias frentes que, por vezes, parecem dispersar o assunto de base que é de facto, o de expansão do fenómeno cinemático. A partir do conceito de Youngblood, um outro autor, Arlindo Machado, reactualiza à questão da fusão dos meios, abordando aquilo que parece corresponder a um processo de selecção «natural» das linguagens. Machado chega a uma constatação que abona em favor de um conceito geral. Prevê, assim, que num futuro próximo: «...a partir de destilamento da desordem actual, surja um nova

---

<sup>54</sup> No original *Kinaesthetic cinema*, como algutinação dos termos *kinetic* e *aesthetics*, como experiência estética do movimento, ou «em movimento». Cf. Youngblood, (1970:97)

forma de cinema, no sentido expandido de “arte do movimento”» (Machado, 1997:211), dando lugar deste modo ao conceito de **imagem cinematográfica**.

### **3.3.2- Movimento e tempo na filosofia Deleuzeana**

Afastado, como Youngblood, das teorias mais puristas do cinema – preocupadas em analisar concretamente os filmes, os seus autores, ou os fenómenos de recepção – o trabalho levado a cabo por Deleuze, de cariz eminentemente filosófico, constitui-se como uma espécie de taxonomia das imagens. Deleuze enceta uma abordagem teórica ao movimento e ao tempo, que parte do cinema, em termos históricos, para extrair conceitos gerais, desdobrados, por sua vez, em «subconceitos» e tipologias diversas da imagem.

Deleuze começa por definir a «imagem-movimento», tendo como alicerce fundamental os trabalhos de Charles Peirce – no tocante aos três níveis de funcionamento dos signos – e as teorias sobre a matéria e a percepção, de Henri Bergson. A partir da semiótica de Peirce, este filósofo formula um conceito de imagem que não se reduz ao de uma imagem que apenas representa o movimento, mas que está em movimento, porque, como diz, a um fotograma se sucede outro, porque existe uma sequência de momentos que formam o «devir» da imagem. Não é, pois, a «imagem do movimento», mas uma «imagem em movimento». A ideia mais concisa a este respeito surge no conceito de «corte móvel», proposto por Deleuze, e que define o plano cinematográfico como sendo um corte operado na realidade móvel. Esta noção complementa-se com outra, a de «falso movimento», já que entre cada fotograma, porque se perdeu alguma realidade que não foi captada, se consubstancia o intervalo do não registado, que o espectador irá

restituir com a sua «imaginação» ao ligar mentalmente, e inconscientemente, um fotograma a outro.

Por sua vez, o movimento tem duas faces: por um lado é o acontecimento, ou relação entre as partes, e por outro é aquilo que expressa a duração, ou o todo. Deleuze conclui, a partir de Bergson, que não existem apenas imagens instantâneas, ou seja, cortes não móveis do movimento, mas que existem também: «imagens-movimento» (cortes móveis da duração). Neste regime de imagens o tempo depende do movimento, da acção.

Para Deleuze, estas «imagens-movimento» são partículas, como «cortes móveis», e podem ser concebidas como partes de um todo maior, que é a montagem. Para Eisenstein, que Deleuze cita, cada plano é um ponto de vista sobre o «todo» do filme. Assim Deleuze infere que os diferentes planos são: «uma maneira de apreender esse todo, que se faz afectivo no primeiro plano, activo no plano médio, perceptivo no plano de conjunto, e onde cada um destes planos deixa de ser espacial, para transformar-se ele próprio numa «leitura» de todo o filme» (Deleuze, 1984:107). Deste modo, a partir dos enquadramentos concretos do cinema, Deleuze propõe três tipos de «imagem-movimento»: a «imagem-percepção», que se concretiza sobretudo no plano de conjunto; a «imagem-acção» no plano médio; e a «imagem-afecção» no grande plano<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> A «imagem-afecção» de Deleuze, correspondendo ao «grande plano» cinematográfico.



Grande Plano da actriz Bette Davis.

Estes subtipos dialogam entre si, concebidos como um todo que é o fluxo das imagens no tempo. A partir de dados concretos, como o são os planos, Deleuze explora de modo geral a questão das relações entre as «coisas», e mais especificamente entre o todo e as partes. Esta relação não pode ser reduzida, separadamente, ao atributo de uma «coisa» e da outra, nem tão pouco a um atributo apenas do conjunto. Isto é claro quando Deleuze afirma: «As relações não pertencem aos objectos. Por acção do movimento no espaço, os objectos de um conjunto mudam as suas posições respectivas» (Deleuze, 1985:25). Deste modo, por obra das relações, o todo muda de qualidade. Podemos dizer, como muito bem conclui Deleuze, que a mudança se dá no «todo das relações».

O trabalho que Deleuze empreende na definição do movimento, ultrapassa, de facto, a especificidade da imagem cinematográfica, e assume contornos de reflexão teórica fundamental. O cinema, para Deleuze, é uma forma de concretização da ideia geral de movimento, mais abrangente, e que ele coloca, acertadamente, em função do tempo. «O movimento expressa, pois, uma mudança do todo, ou uma etapa, um aspecto dessa mudança, uma duração ou uma articulação de duração» (Deleuze, 1985:36). Por outro lado, e porque o movimento se dá no plano, e através dos planos, Deleuze reconhece neste a presença de um olhar automático, do dispositivo de captação. Deste modo, a «consciência» cinematográfica, como refere, não é o espectador, nem o protagonista, mas é a câmara: «às vezes humana, às vezes inumana ou sobre-humana» (Deleuze, 1985:38).

Esta autonomia relativa do dispositivo, contudo comandada pelo realizador, traduz-se num tipo de imagens que «cortam» a sua relação com o todo narrativo. A passagem de um cinema do movimento para um cinema do tempo faz-se através, entre outros aspectos, daquilo a que Deleuze chama de imagens «óptico-sonoras

puras» – imagens que ganham autonomia – e que já não são vistas como tópicos, ou seja como partes de um todo que as subordina. Para Deleuze os tópicos são aquilo que vemos nas imagens, sempre menos do que elas são, porque carregadas de sentidos associados *a priori*. A imagem «óptico-sonora pura», por oposição, é: «...a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, no seu excesso de horror ou de beleza, no seu carácter radical, ou injustificável, pois já não tem que ser justificada» (Deleuze, 1986:36)<sup>56</sup>.

A «imagem-acção», um dos subtipos criados pelo filósofo, é a componente essencial de um cinema regido pela «imagem-movimento», porque subordina o tempo ao movimento das acções. Este tipo de imagem entra em crise e faz surgir um novo regime que Deleuze assinala, no contexto histórico, com o aparecimento do neo-realismo cinematográfico. Assim, instaura um corte histórico que determina a introdução de um novo conceito, o de «imagem-tempo». Este novo regime das imagens, e que corresponde a um novo modo de fazer cinema, consiste numa mudança de ordem dos factores: o tempo sobrepõe-se agora ao movimento, subordinando-o. É o cinema do neo-realismo, o cinema de Orson Welles<sup>57</sup>, mas também e sobretudo da *Nouvelle Vague* francesa, com Godard, Truffaut e Resnais,

---

<sup>56</sup> Voltaremos a este conceito com mais detalhe, pois esta noção de «imagem óptico-sonora pura» é aproximável ao conceito de «imagem nua», proposto por José Gil – e que trabalhamos na segunda parte, assim como ao conceito de «imagem como imagem» que propomos no capítulo seguinte.

<sup>57</sup> A «imagem-tempo» de Deleuze, consubstanciada no filme *Citizen Kane*, de Orson Welles (1941).



entre outros. O tempo é agora o substrato a privilegiar, através de diversos recursos cinematográficos como o *flashback*, as sobreposições temporais, congelamentos e indeterminações cronológicas, e que vão assim caracterizar um segundo momento, um ponto de viragem, no cinema. Para dar conta daquelas estratégias, usadas pelos cineastas, Deleuze elabora uma série de subconceitos, de um modo algo intrincado. A «imagem-tempo», como regime geral, subdivide-se em: «imagens-duração», «imagens-mudança», «imagens-relação», «imagens-cristal», etc; como modos específicos, entrecruzados, que se constituem como retóricas do «temporal», no domínio da narrativa cinematográfica.

Nesta primazia dada ao tempo, Deleuze aborda a ideia de uma «consciência-câmara», que o autor relaciona com o pensamento, na medida em que o dispositivo parece «pensar» por si próprio, ganhando autonomia e fazendo o espectador pensar também. Concordamos com Deleuze, pois graças a uma intensificação do vector temporal, como temática e como estratégia nova, o cinema (mas também o vídeo, que Deleuze não refere) ganhou consciência de si, tornando-se reflexivo, e muitas vezes auto-reflexivo, dando assim lugar a uma «imagem como imagem»<sup>58</sup>. Contudo, pensamos, e ao contrário de Deleuze, que esta tendência se encontra ao longo da história do cinema, e fora do cinema também, pelo que nos merece posteriores desenvolvimentos.

Importa aqui lembrar que a teoria de Deleuze se assume como uma construção de conceitos gerais, é verdade, mas que parte exclusivamente do cinema, e de um ponto de vista centrado no cinema narrativo. Quando o autor aborda o cinema experimental, fá-lo sempre numa óptica da ficção. Vejamos o seguinte excerto: «o cinema coloca em manifesto pontos de vista extraordinários, ao nível do chão, ou de cima para baixo, de baixo para cima, etc.» (Deleuze, 1985: 31). Porém, estes

---

<sup>58</sup> Conceito nosso, que iremos explorar a partir do capítulo 4.

pontos de vista, segundo Deleuze, estão submetidos à regra pragmática da narratividade, já que «...a menos que se venha a cair num esteticismo vazio, devem ter uma explicação, têm que parecer normais e regulares». (Deleuze, 1985: 31) Ora, esta visão contraria o discurso tendencialmente geral, e aberto, que o filósofo desenvolve. Perguntamos nós: O que é um esteticismo vazio para Deleuze? Esvaziado de quê? Pressupomos que Deleuze, porque não considera, de facto, a arte vídeo, ignora que a **imagem cinematática** pode também adoptar pontos de vista que não são «normais e regulares», mesmo que pareçam apenas formalistas, quando vistos pela óptica «dominante» da narração. Deleuze passa, assim, ao lado de estéticas, não vazias, mas que exploram outros valores que não os da continuidade narrativa.

Para além desta imprecisão de sentido, discordámos de certo modo da inversão que Deleuze impõe no sentido da passagem de um regime do movimento para o regime do tempo. Discordamos, na medida em que consideramos que o tempo, o movimento, e o espaço, estão presentes, porque são indissociáveis e imanentes, em todo o cinema, e em todo o vídeo: são o substrato da **imagem cinematática**. Daí que a distinção entre «imagem-movimento» e «imagem-tempo», que justificou a divisão em dois volumes separados, admita ser redefinida e agrupada num só conceito. Consideramos, porque o movimento implica um tempo, que a imagem de que Deleuze fala (cinema) é sempre uma «imagem-movimento», em primeiro lugar, mas também, e simultaneamente, uma «imagem-tempo». Se é verdade, como o autor preconiza, que há um cinema que, a partir do pós-guerra, introduz o corte na temporalidade da imagem – quebrando a linearidade de acção e a continuidade – também é inegável é que os seus exemplos de «imagem-cristal» e «imagem-memória» – dizendo respeito ao tempo, sem dúvida – se definem sempre, e também, no domínio do movimento. Para concluir, verificamos que Deleuze constrói conceitos mediante exemplos do cinema de ficção, fazendo o

discurso girar à volta da narrativa, do drama, como vimos antes. O recurso a este tipo de filmes implica sempre um enredo com personagens, descurando assim, mais uma vez, a **imagem cinemática** no seu possível, e importante, carácter não-narrativo, assumida então como **imagem-imagem**, ou como **imagem-registo**, no nosso entender.

Aceitamos, pois, que a teoria de Deleuze é válida porque fundamentada na história e na «evolução» linguística do cinema, mas, contudo, deixa por construir uma noção abrangente que possa reunir, no global, a imagem como «imagem-movimento» e como «imagem-tempo», em simultâneo. Segundo Deleuze, a imagem tempo ultrapassa o movimento, a mera linearidade, mas não podemos esquecer que se, por um lado, o tempo passou a ser o «protagonista» ou tema do novo cinema, por outro, o movimento permanece, sempre, como um vector anexo ao tempo. Movimento e tempo são inseparáveis em termos ontológicos, daí preferirmos o termo de **imagem cinemática**, por resistir às contingências históricas.

Quando Deleuze afirma, a certa altura, que «...a imagem-movimento não desapareceu, mas só existe agora como a primeira dimensão de uma imagem que não pára de crescer em dimensões», (Deleuze, 1986:38) está assim a reconhecer que o movimento continua implícito nos filmes desse novo período que ele quer conceptualizar. No entanto, Deleuze esclarece que não se refere às dimensões do espaço, mas sim ao tempo, exclusivamente enquanto tempo. É aqui que discordamos profundamente porque, na nossa opinião, o «primeiro» cinema não corresponde a um predomínio exclusivo do movimento, mas sim a um equilíbrio da dupla «movimento-tempo», como equilíbrio instituído pelo cinema da transparência e do «coeficiente de realidade», como dizia Machado, e que coloca tempo e



movimento num mesmo plano de interacção. Este cinema da «transparência» é um cinema que equilibra o tempo e o movimento.

Em resumo, Deleuze parte de uma história do cinema, o que em si não é criticável, situando-se, de facto, entre uma tipologia semiótica e uma história do cinema. Faltou-lhe, no entanto, e quanto a nós, incluir uma referência ao vídeo e a televisão – formas de «cinema expandido», na óptica de Youngblood – como fenómenos associados, porque já existentes quando o filósofo escreve estas obras. No entanto, entendemos e reconhecemos a opção de Deleuze em relação ao objecto de estudo. Contudo, e repetimos, sentimos a falta da ideia de uma «imagem-movimento-tempo» conjunta (ou imagem cinematográfica), que reúna os dois regimes num único conceito.

### 3.3.3 - A «teorização» de Noël Carroll

Carroll parte de uma crítica aberta às teorias ontológicas sobre o cinema, quer psicológicas quer semióticas, construindo o que ele denomina de «*piecemeal theory*» (Carroll, 1996:XIII) – no sentido de uma teoria gradual, feita de fragmentos e assumindo-a como um processo, mais do que um resultado final. Esta «teorização» tem como objecto o cinema, que ele prefere chamar de «imagem em movimento», mas passa também pela atenção aos novos meios, as hibridações técnicas e de linguagem, que implicam uma nova perspectiva, de ligação entre o cinema e outras artes, e outros meios. Carroll, ao contrário de Deleuze e, de certo modo porque escreve num momento posterior, problematiza todos os fenómenos cinematográficos, mesmo partindo sempre do núcleo do cinema.

A partir de uma abordagem cognitiva ao cinema, Carroll aproxima-se de uma ideia de **imagem cinematográfica**, embora não use o termo, reconhecendo que o

cinema é apenas uma forma particular de imagem em movimento, e o demonstra através das relações que o cinema estabelece, nas suas possíveis especificidades, com outras formas artísticas e linguagens. O que Carroll não faz, nem pretende, é elaborar uma teoria geral e «essencialista» do cinema (que nós também não pretendemos, obviamente). Este autor ocupa-se preferencialmente do debate acerca da especificidade dos meios, desmontando-o criticamente.

Neste contexto, salientamos a sua crítica às teorias «representacionais» que concebem o cinema, e a fotografia, como genuinamente diferentes de outros processos de produção, pelo seu carácter icónico ou «representacional»; na sequencia dos debates por nós já analisados. Carroll justifica assim, em grande medida, a nossa opinião, como veremos mais adiante, de que se não pode associar liminarmente o vector da «representação» aos processos fotográficos na medida em que, por exemplo, uma fotografia, ou uma **imagem cinemática** qualquer, captada pela câmara, podem ter um carácter não «representacional», ou menos «representacional» do que um desenho ou pintura (confronte-se, por exemplo, uma pintura hiper-realista com uma fotografia «abstracta»).

Carroll desmistifica deste modo a vocação aparentemente ontológica do cinema e da fotografia, como meios indiciais que reproduzem a realidade, tendendo para uma «fidelidade» visual. Quanto a nós, Carroll estabelece a necessária viragem de perspectiva que baliza o nosso empreendimento, ao «desmistificar» as convenções sedimentadas social e historicamente, em relação ao uso dos meios em causa. Nesta ordem de ideias, Carroll afirma: «There is not an essence of photographic media or of photographic representation that directs the evolution of these media. The media rather are adapted to the cultural purposes and projects we find for them» (Carroll, 1996:48). Carroll reconfirma assim que os «usos» determinam os meios, e não ao contrário. No entanto, o autor descarta a

hipótese de que alguns «usos» possam privilegiar conscientemente a determinação tecnológica. A própria afirmação de Carroll, ao pretender negar isto, perde sentido. Vejamos: se os meios (tecnologias) são adaptados aos propósitos culturais, como diz o autor, um desses propósitos culturais, contudo, pode ser o de encontrar as essências dos meios. Deste modo, o raciocínio de Carroll se auto-contradiz de modo reflexivo.

Porém, e obviando esta particularidade, Carroll apresenta questões gerais e problematiza a imagem como um todo, visando, como vimos, desconstruir as convenções teóricas mais tradicionais, usadas para definir a fotografia e o cinema, que apenas os entendem como meios analógicos, e tendencialmente icónicos. A fotografia e o cinema transcendem, de facto, a mera reprodução da realidade. Esta visão apoia aquilo que temos vindo a referir no domínio da contextualização das técnicas, dos seus usos, e da «ritualização» que envolve os processos e os meios.

Nesta tentativa de ultrapassar as especificidades, ou como ele bem observa, os «desacertos» na hora de escolher as especificidades, Carroll chega a conclusão evidente, mas obrigatória, de que o termo *moving images* ultrapassa o domínio do cinema. No entanto, o autor mantém sempre o seu discurso adstrito ao campo do cinema, e recorre várias vezes à palavra *film*, paradoxalmente, para falar de imagens em movimento. De qualquer modo, Carroll é o autor, daqueles que analisámos, que mais perto chegou de uma ideia de imagem global, próxima da nossa concepção de **imagem cinemática**. Carroll reconhece a necessidade de uma nova denominação, mas não explora este filão. Apenas defende que, num futuro próximo, se deva pensar a imagem como um todo, e que um conceito geral é, por isso: «...theoretical advisable, since I predict that in the future the history of what we now call cinema and the history of video, TV, CD-Rom and whatever comes next will be thought of as of a piece» (Carroll, 1996:65). O conceito de

**imagem cinemática**, nos termos em que o colocamos, cobre essa visão que Carroll antevê para um futuro.

### 3.3.4 - Manovich e o cinema digital

Concluimos esta abordagem às visões globais com a necessária introdução de um paradigma mais actual, posicionado agora na esfera do digital. Destacamos assim os argumentos de um teórico, Lev Manovich, que é, simultaneamente, criador de imagens, num contexto digital, o que lhe permite falar de modo informado em relação às tecnologias e estéticas mais recentes, e atendendo em particular às transformações operadas nos últimos anos, no domínio do cinema. Assim, do conjunto dos teóricos por nós analisados, Manovich é aquele representa uma visão global, mas também actualizada, porque redimensiona, de algum modo, todas as anteriores. Com o digital, como vimos, o cinema encontra o vídeo, mas também reencontra um outro nicho que até agora não tínhamos abordado, o da animação. É este o contributo de Manovich ao nosso conceito, na medida em que o actual cinema «digital» introduz este vector de um modo novo e incontornável, como este autor defende.

Para além das novas possibilidades narrativas proporcionadas pela interactividade, o digital redefine, segundo Manovich, a identidade dos meios, e em particular do cinema: «The challenge which digital media poses to cinema extends far beyond the issue of narrative. Digital media redefines the very identity of cinema» (Manovich, 1995). Os meios digitais obrigam, pois, a uma nova concepção de **imagem cinemática**, onde o cinema como técnica tradicional, de registo em película, perde a sua hegemonia, dando lugar a **imagens cinemáticas** de múltiplas

proveniências, unificadas pelo digital, e (re)diversificadas pelas possibilidades de manipulação da imagem.

Manovich opera uma circularidade conceptual que leva o cinema até os seus primórdios, para voltar de novo ao presente, num percurso que lhe permite estabelecer regularidades e mutações. Como já vimos, ao longo do nosso discurso, o facto dos filmes se basearem em captações do real constitui uma característica comum a todo o cinema do século XX, entendido assim como «fotografia em movimento» a partir de um acontecimento «real», e que se define em inglês, como *life action*, denominação para a qual não encontramos uma tradução fidedigna<sup>59</sup>. Manovich inverte a ordem tradicional, e adapta-a ao estado actual de coisas. De facto, como ele afirma, hoje um filme pode ser entendido simplesmente como uma imagem em movimento, visionada num ecrã plano qualquer, como apenas uma imagem, no conjunto de muitas outras que circulam nos suportes audiovisuais. O digital assim o determina e, num futuro próximo, na verdade já presente, tudo, ou quase tudo, poderá ser simulado em computador. Assim, para Manovich a realidade «física» do filme, no sentido de *life action*, será apenas uma possibilidade, entre muitas.

Frisemos que Manovich divide tacitamente o cinema em dois, o do passado, analógico e fotográfico, e o de hoje, digital. Esta divisão, discutível, serve a Manovich para criticar nitidamente a tradição de uma cinema que privilegiou o seu aspecto de «índice», de registo do real, como se de um arquivo de «fragmentos da realidade» se tratasse, como já abordámos:

---

<sup>59</sup> *Life action* define toda a imagem captada do «real» pelas câmaras, independentemente de existir uma acção, propriamente dita, e opõe-se às restantes imagens, criadas a partir de desenhos, gráficos, fotografias, sejam estes filmados ou gerados por computador. Daí a impossibilidade de encontrar um termo em português que traduza a sua especificidade.

«From the perspective of a future historian of visual culture, the differences between classical Hollywood films, European art films and avant-garde films (apart from abstract ones) may appear less significant than this common feature: that they relied on lens-based recordings of reality» (Manovich, 1995).

Assim, todo o passado se unifica numa vertente «analógica» e que pressupõe sempre uma câmara que capturava a realidade, ressaltando, e bem, a vertente abstracta experimental. É evidente que Manovich se dirige principalmente ao cinema narrativo convencional e comercial, e é nessa óptica que podemos concordar com ele. Só assim podemos admitir, e até apoiar, as seguintes afirmações:

«No matter how complex its stylistic innovations, the cinema has found its base in these deposits of reality, these samples obtained by a methodical and prosaic process. Cinema emerged out of the same impulse which engendered naturalism, court stenography and wax museums. Cinema is the art of the index; it is an attempt to make art out of a footprint» (Manovich, 1995).

Considerar o cinema apenas como «arte do indício», colocando-o ao nível dos museus de cera, como diz, parece de facto exagerado, mas trata-se de uma argumentação que visa reposicionar o lugar da animação, da imagem construída, por oposição a uma imagem «indicial».

Manovich vê no paradigma digital, uma renovação e amplificação do uso da imagem construída e, por isso, uma revitalização dos processos de animação, antes manuais e agora assistidos pelo *software*, e que encontram aplicação sobretudo na produção de efeitos visuais: «Seen in this context, the manual construction of images in digital cinema represents a return to nineteenth century pre-cinematic practices, when images were hand-painted and hand-animated»

Deste modo, e com razão, Manovich encontra nas origens do cinema os fundamentos da sua tese, para poder afirmar que o cinema: «...can no longer be clearly distinguished from animation. It is no longer an indexical media technology but, rather, a sub-genre of painting» (Manovich, 1995). O autor considera o cinema, nesta ordem de ideias, como um «subgénero» da pintura, o que pressupõe, quanto a nós, um entendimento expandido da noção de pintura, enquanto criação de imagem, num sentido lato – e criação, neste caso concreto, de **imagem cinemática**. Assim sendo, o «cinemático» subordina-se a um processo geral de criação, que passa essencialmente pelos domínios do gráfico/pictórico: «This logic subordinates the photographic and the cinematic to the painterly and the graphic, destroying cinema's identity as a media art» (Manovich, 1995).

O real subordina-se ao tratamento gráfico, feito por computador, e que tem a sua base histórica nos filmes a preto e branco, coloridos à mão. Manovich recupera assim o vector da animação, como vector fundamental para (re)definir o cinema, na sua qualidade de imagem em «movimento», independentemente desse movimento corresponder a imagens fotografadas ou desenhadas. Uma revisão das denominações das primeiras máquinas de animação, que constituem aquilo que se pode chamar de pré-cinema, demonstra, segundo este autor, a primazia do cinema como «arte» do movimento: «As testified by its original names (kinetoscope, cinematograph, moving pictures), cinema was understood, from its birth, as the art of motion, the art which finally succeeded in creating a convincing illusion of dynamic reality». Assim, o autor destaca este vector em detrimento de outras ideias de cinema como: «the art of audio-visual narrative, or the art of a projected image, or the art of collective spectatorship» (Manovich, 1995).

Entretanto, foi no final do século XIX, que se «automatizou» o processo de animação de imagens fotografadas e assim: «...a mechanical eye became coupled

with a mechanical heart; photography met the motor. As a result, cinema—a very particular regime of the visible—was born» (Manovich, 1995). Foi esta capacidade de animar as imagens fotográficas que fez nascer o cinema como «ilusão» de realidade e como sistema privilegiado para a ficção, pelo regime da institucionalização e da indústria que então se gerou. Os processos de animação foram então relegados a um segundo plano, segundo Manovich, ficando reservada a um público infantil, seduzido pela «magia» dos desenhos que «mexem» e das histórias próprias para crianças. Minimizada, assim, pela hegemonia de um cinema adulto e «verosímil», a animação encontrou outros caminhos, não menos importantes, pela via do experimentalismo abstracto, como veremos na segunda parte deste trabalho.

Porém, se no cinema experimental o criador manteve patente o carácter artificial do desenho, e uma auto-consciência do meio e dos suportes, no caso do cinema comercial, tentou-se desde cedo apagar, através de uma montagem cuidada, e das regras de *raccord*, todo e qualquer traço de esse artificialismo. Estamos no domínio do cinema «transparente», conceito que já abordámos, e que se serve da animação como truque, escondendo-a: «In contrast, cinema works hard to erase any traces of its own production process, including any indication that the images which we see could have been constructed rather than recorded» (Manovich, 1995). Mantinha-se assim, sempre, um «coeficiente de realidade», usando as palavras de Arlindo Machado.

Nesta perspectiva técnica, e inserida no cinema comercial, Manovich resume as alterações introduzidas pela animação digital a duas grandes faculdades. Em primeiro lugar: as imagens podem agora ser geradas por computador e não captadas directamente a partir da realidade: «Rather than filming physical reality it is now possible to generate film-like scenes directly in a computer with the help of



3-D computer animation». Uma segunda faculdade é a de transmutação do real. A imagem «real», quando digitalizada não se distingue de outro tipo de imagens. Após a digitalização é tudo igual, é tudo redutível ao *pixel*. Esta situação é extensível à fotografia digital. Confrontamo-nos assim com uma assinalável perda de «verdade» da fotografia como documento, porque passa a ser manipulável, sem deixar rasto aparente. Isto explica-se porque o computador: «...does not distinguish between an image obtained through the photographic lens, an image created in a paint program or an image synthesized in a 3-D graphics package, since they are made from the same material — pixels» (Manovich, 1995).

Aliado à vocação de «transparência» e realismo do cinema comercial, Manovich dá conta de um novo tipo de realismo, que conduz directamente ao conceito de realidade virtual: «The result: a new kind of realism, which can be described as "something which is intended to look exactly as if it could have happened, although it really could not» (Manovich, 1995). Este realismo consubstancia-se nos processos que permitem hoje, por exemplo, juntar personagens históricas desaparecidas a actores da actualidade numa mesma imagem, ou inserir actores em cenários impossíveis, mantendo uma credibilidade legitimada pela perfeição do «disfarce»<sup>60</sup>. Tudo isto se faz, lembramos, eliminando qualquer vestígio do processo, graças às eficazes prestações do software

---

<sup>60</sup> Segundo Manovich, a animação por computador faz o cinema (de espectáculo) regressar à sua origem ontológica.



Steven Spielberg, *Jurassic Park III*, 2001.

disponível, hoje, nesta área. Para sintetizar a sua tese, Manovich reinventa uma definição, assaz curiosa, para o cinema digital:

«Given the preceding principles, we can define digital film in this way:

**Digital film = live action material + painting + image processing +  
compositing + 2-D computer animation + 3-D computer animation»**

(Manovich, 1995).

E acrescenta, retoricamente, que o cinema digital pode hoje ser definido como um: «particular case of animation which uses live action footage as one of its many elements» (Manovich, 1995).

Finalmente, esta primazia da «construção» da imagem, através da animação, é entendida pelo autor como um evidente «retorno» às origens do cinema, quando as primeiras **imagens cinemáticas** eram, de facto, animações de desenhos. Esse retorno implica, portanto, a redefinição de cinema por uma via «genética», se quisermos: «Manual construction and animation of images gave birth to cinema and slipped into the margins...only to re-appear as the foundation of digital cinema» (Manovich, 1995). Resumindo, e de modo bastante acertado, Manovich mostra-nos como a história do cinema, desde este ponto de vista específico, claro está, descreve um círculo bem singular: «Born from animation, cinema pushed animation to its boundary, only to become one particular case of animation in the end» (Manovich, 1995). Ironicamente, Manovich parece querer fazer justiça, devolvendo à animação o lugar que esta perdeu ao longo do século XX, e que reencontra no século XXI. Importa, em última instância, reter o contributo de Manovich para o entendimento do cinema, e da **imagem cinemática**, através da animação, como um tipo de imagem indispensável para entender este fenómeno de modo global.

### - No limiar do conceito

Boa parte da discussão acerca do cinema digital tem sido dirigida às possibilidades abertas pela interactividade. Manovich também abordou, lateralmente, essa questão para verificar as mudanças introduzidas no vector narrativo do cinema. No geral, os espectadores e teóricos, colocando em primeiro lugar o cinema como ficção, vêem na interactividade uma primeira e primordial possibilidade, a de «contar histórias» de forma não-linear. Isto pressupõe um espectador que participa na história, interagindo com as personagens e provido da faculdade de escolher diferentes caminhos. Esta visão, como se depreende, privilegia apenas um aspecto do cinema, a sua narratividade: «Since the majority of viewers and critics equate cinema with storytelling, digital media is understood as something which will let cinema tell its stories in a new way» (Manovich, 1995). No entanto, a interactividade introduz outras questões, e que são essenciais ao conceito de **imagem cinemática**, como veremos seguidamente.

Assim, concluindo, a interactividade inauguraria um novo regime que transporta a «imagem-tempo», numa lógica deleuziana, para a temporalidade «real» de manipulação das imagens e para uma «imagem-movimento» que não pára de crescer em dimensões, como este previra. A interactividade justifica e aprofunda a «expansão do cinema», na óptica visionária de Gene Youngblood, e reafirma a urgência de uma renovação de conceitos, como advogava Noël Carroll. Por sua vez, Lev Manovich, reintroduz a animação no debate ontológico do cinema. Neste ponto a que agora chegamos, qual a consistência possível de um conceito global de **imagem cinemática**? O próximo passo, imperiosamente, será o de ensaiar uma reorganização taxonómica, para verificar tal consistência.

4

## PARA UMA (A)TIPOLOGIA DA IMAGEM CINEMÁTICA

---

Partindo dos pressupostos anteriores, baseados nos campos teóricos da imagem, da arte, do vídeo e do cinema, estão agora criadas as condições necessárias para estruturar um esboço teórico, ainda que provisório. Optamos por fazê-lo através de uma incontornável «divisão» tipológica. Propomos uma tipologia apenas enquanto instrumento propiciador de entendimentos – nunca a assumindo como um quadro conceptual acabado –, procurando dar corpo a um conceito global de **imagem cinemática**. Eliminamos da nossa tipologia, logo à partida, a distinção óbvia entre imagem «natural», como acto de percepção visual de toda e qualquer realidade, e imagem «artificial», como «objecto» produzido pelo homem com objectivos de comunicação, como já o definíramos no início desta tese. Teremos em conta, pelo contrário, que elas existem indissociáveis e, por isso, consideradas numa única e global ideia de imagem, o que pressupõe também a concepção de uma imagem «mental», contida neste processo «hologramático» (como diria Edgar Morin) da percepção. É sob esta linha conceptual que os esquemas tipológicos apresentados devem ser encarados.

Nos quadros que se seguem está subjacente um duplo padrão, actual, que já abordámos, e que se refere, por um lado à **hibridação** permanente, não só de «tipos» como de «funções» da imagem, e por outro lado à incessante **reversibilidade** dos meios e mensagens, operada através das plataformas digitais e do novo paradigma informático do «copiar-colar». Como vimos, esta hibridação não se dá apenas nos meios que veiculam as imagens – ao nível da produção – mas também, e sobretudo, nos usos – ao nível da «livre» circulação – dados à imagem. Esta hibridação passa globalmente pela arte, e pelas diferentes estéticas, assim como pela fusão e transmutação de géneros narrativos, e ainda pelos processos de «estetização» das mensagens «não» artísticas.

Retomando o conceito de **imagem cinematática**, tal como o propusemos nos primeiros capítulos, verificamos que, ao partir do cinema e do vídeo, chegamos a um conjunto intrincado de relações com outros conceitos (como a fotografia, o desenho, a pintura, a televisão, etc.), relações heterogéneas e de contornos imprecisos. Temos, assim, quando se trata de sistematizar a imagem de um modo claro e definitivo, uma visível insuficiência dos critérios técnicos (formatos, meios, dispositivos), acrescida de uma insuficiência dos critérios de uso (géneros, funções, aplicações). Tal obriga a abandonar a procura das divergências através dos meios «instituídos», mesmo quando elas existem de facto, porque se tornam vagas e irrelevantes quando pretendemos olhar para a **imagem cinematática** como um todo, e a partir de esse todo «reorganizar» uma hipotética taxonomia.

Definimos então dois grandes critérios de classificação que pretendem, dum ponto de vista geral, «separar» para problematizar e posteriormente «reunir», chegando assim a um lugar diverso e, esperamos, esclarecedor. O primeiro critério que usamos fundamenta-se numa «essência» ontológica das imagens, naquilo que é imanente à sua produção, e ao modo como essa produção se relaciona com um

estado «prévio» da imagem, ou seja, às suas origens (incorporando aqui um «olhar» privilegiado ao referente, e aos modos como a imagem é criada).

Partindo do nosso conceito de «cinemático» como domínio conjunto do movimento e do tempo, o primeiro critério de classificação implica uma óbvia divisão entre as imagens fixas e as cinemáticas, fundado nos parâmetros da temporalidade e do movimento. Este «vector» de divisão introduz questões ontológicas que obrigam a desdobrá-lo, por sua vez, em três vectores «tipológicos» que passamos a denominar de **polaridades**. Assim a imagem, no geral, poderá ser classificada tendo em conta três vectores de polarização, ou polaridades: o vector «cinemático», o vector «indicial» e o vector «icónico».

Por outro lado, e complementando as **polaridades** da imagem, teríamos um segundo critério de classificação que diz respeito ao uso, função e recepção da imagem. Não se trata, porém, dos usos «instituídos», ou particularmente contextualizados nesta ou naquela área da comunicação, mas sim de um uso primeiro, geral; uma função imanente que contém em potência os restantes usos, mais particulares. Neste sentido, são as polaridades da imagem, como essências ontológicas, que estão, em certa medida, na base dos usos; ou seja, daquilo a que chamamos **vocações** da imagem, no geral, e da imagem cinemática, em particular.

Esboçamos em primeiro lugar as diferentes «polaridades» da imagem, como tipologia transitória que servirá para apurar o lugar da **imagem cinemática** no conjunto «total» das imagens, o que contribui, por conseguinte, para a sua (in)definição mais plausível.

#### **4.1- AS «POLARIDADES» DA IMAGEM CINEMÁTICA**

Ensaíamos agora uma reordenação das classificações, tendo em conta os principais eixos definidores da imagem, no geral, para encontrar o lugar do «cinemático». Partimos sumariamente, e de modo tácito, das classificações de Charles Peirce, no geral – relativas ao ícone, símbolo e índice – combinando-as com as mais recentes tipologias propostas por Jacques Aumont, que já abordámos<sup>61</sup>, e por Justo Villefañe, no que diz respeito à sua escala de iconicidade (Villefañe, 2000:) – escala que iremos abordar seguidamente. Num contexto geral, não existem apenas imagens fixas e «em movimento». O «cinemático» é, antes de mais, um fenómeno «vago» e complexo. Não basta opormos o cinema à fotografia, ou ao desenho, como já vimos em capítulos anteriores. Daí criarmos três eixos «polares», ou critérios de classificação, que permitem agrupar a imagem em três pares de pólos, para consequentemente inter-relacioná-los.

##### **4.1.1- As polaridades da imagem**

Consideramos, pois, como acabamos de referir, que o conceito de «cinemático», aliado ao de imagem, se nos afigura um conceito impreciso, de certo modo vago, porque o tempo e o movimento, como constituintes do mesmo, são também fenómenos imprecisos quando associados à imagem. Um fenómeno «vago», na sua essência, é aquele para o qual não existe uma definição clara, um conceito preciso. Neste contexto, fazemos nossas as palavras de Abraham Moles: «Há fenómenos vagos por essência, quer dizer, em que os conceitos que servem

---

<sup>61</sup> Ver pp. 47-49.

para os enunciar são em si mesmo vagos, talvez inadequados, mas são os únicos de que dispomos». (Moles, 1990:12). Com esta consciência prévia da imprecisão da nossa proposta de «polarização» dos critérios, passamos à sua explanação.

Posto isto, começamos por situar a **imagem cinemática** como ponto de partida para organizar uma ideia de imagem, no geral. Uma primeira hipótese de classificação, transitória, pressupõe três conjuntos de polaridades, que se interligam, criando vários subtipos de imagem. Os três conjuntos são os seguintes:

#### 1- Polaridade «cinemática»

Diz respeito ao «fundamento» da imagem, face ao tempo e ao movimento: ao facto de ela «estar» em movimento e temporalizada, ou, no oposto, ser uma imagem fixa, num sentido de imagem única e imóvel. Entre estes dois pólos podemos conceber várias relações e limiares, que elucidam a imprecisão, de que falávamos antes, na hora de distinguir uma imagem fixa de uma cinemática. Esta imprecisão prende-se com o critério seguinte.

#### 2- Polaridade «indicial»

Esta polaridade concerne à relação da imagem com o seu processo de criação, ou seja, à origem da imagem na relação com os meios que a produzem. Esta polaridade procura responder à questão: A imagem provém do real (como marca), ou é produto da «construção» humana? As imagens podem oscilar, de facto, entre o conjunto de imagens obtidas por processos de captação e o conjunto das obtidas por outros processos. Retiramos o termo «indicial» da palavra indício, entendido como sinal, ou impressão, deixado(a) por uma realidade física numa superfície qualquer, no sentido usado por Jean-Marie Schaeffer para caracterizar a fotografia (Schaeffer, 1996), e que se opõe assim a outras imagens que são desenhadas ou pintadas, ou ainda obtidas através de outros processos «não indiciais».



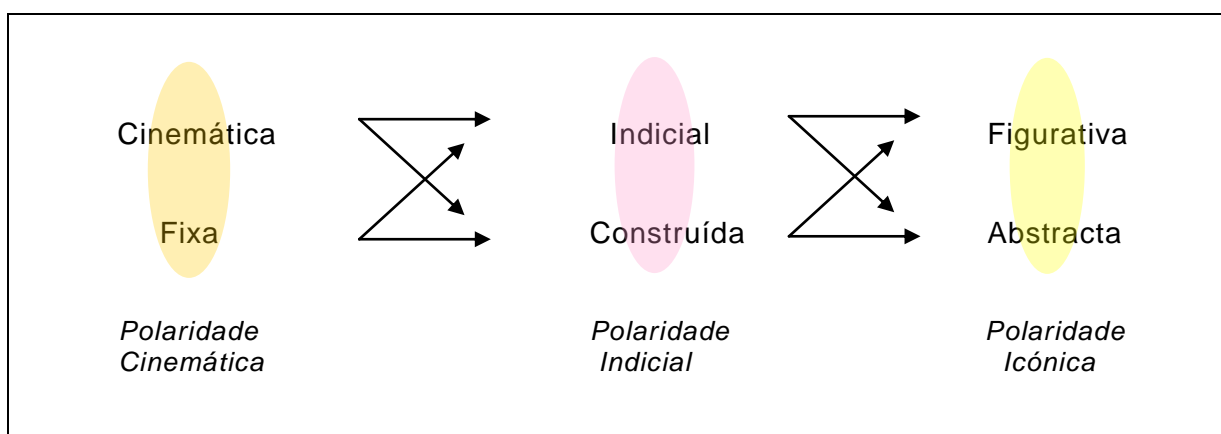
### 3- Polaridade «icónica»

O eixo icónico refere-se ao grau de representação de realidade na imagem. Já muitos abordaram a iconicidade, é verdade, mas verificamos, com frequência, uma tendência para «colar» a iconicidade ao meio ou processo de criação, caindo-se assim no «erro» de considerar que, por exemplo, a fotografia é mais icónica que o desenho, apenas pelo facto de ser captada opticamente, quando na verdade uma fotografia pode ser «abstracta» e um desenho, pelo contrário, pode ser muito «realista», num sentido figurativo, como já referimos anteriormente. Não concordamos, portanto, com Justo Vilella, quando esboça a sua «escala de iconicidade»<sup>62</sup>, por incorrer precisamente neste «nivelar» algo simplista. Este autor considera, por exemplo, a fotografia a cores mais «icónica» que a fotografia a preto e branco, e mais ainda que uma pintura. Por esta razão propomos uma «polaridade icónica» independente de uma «polaridade indicial», como critérios autónomos mas interceptados, obviamente.

<sup>62</sup> Escala de iconicidade. (Vilella, 2000:41)

Grau	Nível de Realidade	Critério	Exemplo
11	Imagem natural	Restabelece todas as propriedades do objecto. Identidade.	Qualquer percepção “natural” da realidade
10	Modelo tridimensional à escala	Restabelece todas as propriedades do objecto. Identificação mas não identidade.	Estatuária naturalista. “Kits”
9	Imagens estereoscópicas	Restabelecem as formas e dimensões dos objectos emissores de radiações presentes no espaço.	Hologramas
8	Fotografia colorida	O grau de definição da imagem é equiparado ao poder de resolução de um olho médio.	Fotografia de Reportagem
7	Fotografia a preto e branco	O grau de definição da imagem é equiparado ao poder de resolução de um olho médio.	Fotografia de Reportagem
6	Pintura realista	Restabelece razoavelmente as relações espaciais num espaço bidimensional.	<i>Las Meninas</i> de Velasquez
5	Representação figurativa não realista	Ainda existe identificação, mas as relações espaciais estão alteradas.	<i>Guernica</i> de Picasso / Caricaturas
4	Pictogramas	Todas as características sensíveis, excepto a forma, estão alteradas.	Silhuetas / Garatuñas infantis
3	Esquemas motivados	Abstracção de todas as características sensíveis. Apenas restabelecem as relações orgânicas.	Organigramas. Planos
2	Sinais arbitrários	Não representam características sensíveis. As relações de dependência entre os elementos não seguem nenhum critério “natural”.	Sinais de trânsito
1	Representação não figurativa	Fazem abstracção de todas as qualidades sensíveis e relacionais	Uma obra de Miró

Produzimos então um primeiro esquema que evidencia as três polaridades e as suas inerentes possibilidades de combinação, na medida em que cada polaridade é, no fundo um modo de «olhar» para a imagem de um ponto de vista particular, porém complementar dos restantes. Assim teríamos:



Quadro 2 – As polaridades da imagem. Esquema transitório de relações.

Assim, considerando as imagens cinemáticas, verificamos em primeiro lugar que as mesmas podem ser captadas do real (indiciais) ou serem construídas (não indiciais). Temos assim dois tipos de imagem cinemática:

1- Imagem cinemática «indicial»: pode ir do pólo figurativo ao não figurativo (cinema/vídeo «figurativos» ou «abstractos», sempre a partir da captação óptica.)

2- Imagem cinemática «não-indicial»: trata-se da imagem «construída» por processos de animação (animação 2D ou 3D, podendo também ser figurativa ou abstracta).

Por sua vez, e voltando à primeira polaridade, teríamos as restantes imagens no pólo oposto: as imagens fixas (ou não-cinemáticas), às quais aplicamos as mesmas regras de combinação:

1- Imagem não-cinemática «indicial»: são as imagens fixas captadas do real. (fotografia convencional, fotocópias e processos afins, raios x, etc.). Cabe aqui também prever uma polarização entre abstracção e figuração.

2- Imagem não-cinemática «não-indicial»: toda a imagem fixa construída por processos de desenho – usando aqui o termo no sentido mais lato possível – do mais tradicional ao mais recente desenho assistido por computador. É evidente, na óptica da polaridade icónica, que o desenho e a pintura podem ser também abstractos ou figurativos.

Deste modo, a cada um dos grupos anteriores corresponde sempre uma polaridade «icónica», na medida em que qualquer imagem, seja qual for o seu processo de criação, e de estar «em movimento» ou não, pode tender para a abstracção ou ser mais «figurativa». Assim sendo, o grau de iconicidade depende mais dos aspectos formais e das analogias contidas na imagem, do que do facto de estas serem fixas ou cinemáticas, indiciais ou construídas. Ressalvando esta relativa «autonomia» das polaridades, salientamos no entanto as inúmeras possibilidades de combinação dentro de cada pólo, e os limiares implícitos entre cada extremo das polaridades. Uma imagem poderá ser híbrida, no sentido de ser simultaneamente figurativa e abstracta, assim como pode admitir a sobreposição e fusão do pólo indicial e do não-indicial. Isto acontece, por exemplo, quando uma fotografia é alterada por processos de desenho, seja ele «artesanal» ou digital, fundindo assim os dois pólos do «indicial».

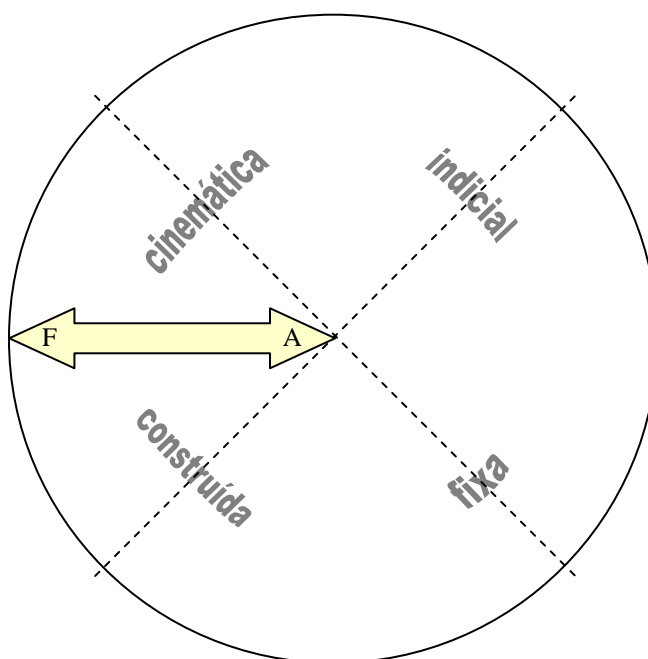
Deixando de lado, por enquanto, a polaridade icónica – que vimos associada a todo e qualquer tipo de imagem – concentramos agora a nossa atenção nas relações existentes entre o conjunto cinemático e o conjunto indicial. Estes dois conjuntos de polaridades apresentam uma curiosa relação de contiguidade, e que nos sugere a concepção de um **ciclo cinemático**, na medida em que entre estas

polaridades se forma uma adjacência de subordinações tipológicas, que se afigura importante para definir a **imagem cinemática**.

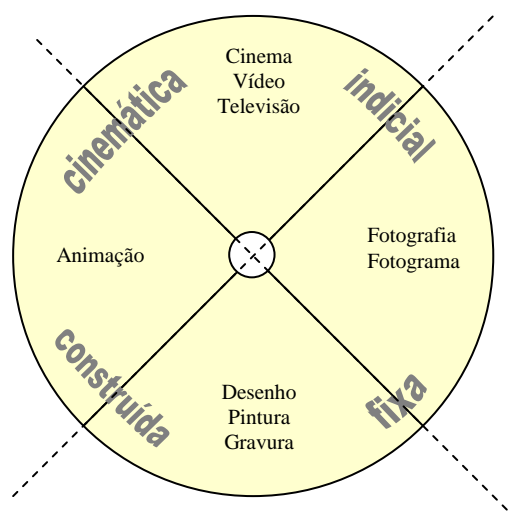
Senão vejamos: se cruzarmos as duas polaridades, a cinemática e a indicial, verifica-se uma «vizinhança» dos pólos opostos de cada uma (ver quadro 3) de modo que a imagem cinemática fica ladeada pela imagem indicial e pela imagem não indicial (ou construída). De facto, o cinema e o vídeo, por exemplo, são constituídos por imagens indiciais e construídas, indistintamente. Por outro lado, a imagem «construída» é adjacente à imagem fixa, já que toda imagem construída, mesmo que com fins de animação, é sempre, na sua origem uma imagem «fixa» no sentido em que foi gerada a partir de elementos visuais estáticos, que só *a posteriori* serão animados. Finalmente, e seguindo o percurso das contiguidades, temos a imagem fixa ao lado da imagem indicial, consubstanciada na fotografia, como único processo de obter imagens fixas através de processos ópticos, distinguindo-se assim das imagens fixas construídas. Curiosamente, o ciclo fecha-se com a proximidade da fotografia, como imagem indicial, às imagens cinemáticas. Esta contiguidade não é gratuita, porque, como veremos, a fotografia representa de facto o elo que liga o «fixo» ao «cinemático», na medida em que a fotografia constitui um processo de «fixação» do tempo e do movimento, ou seja, do **carácter cinemático** do real. Por fim, e para incluir a polaridade icónica, criamos um eixo que vai da abstracção (centro da circunferência) para a figuração (periferia do círculo), eixo presente em qualquer «tipo» de imagem.

As polaridades  
como eixos  
cruzados de  
classificação.

A seta  
corresponde à  
polaridade  
icónica, sendo:  
F = figuração  
A = abstracção



Relação de  
contiguidade  
entre as  
polaridades  
cinemática e  
indicial  
(ciclo cinemático)



Quadro 3 – O ciclo cinemático das polaridades.

(VER DVD EM ANEXO / Parte 1 / Polaridades)

#### 4.1.2- O duplo carácter cinemático

O quadro 3a permite reenquadrar estas polaridades num eixo circular de continuidade. Notamos, assim, que este **ciclo cinemático** apresenta uma «ambiguidade», uma certa indivisibilidade que faz descortinar no conceito de **imagem cinemática** um duplo carácter, formado pela polaridade cinemática – isto é, por oposição às imagens fixas – e pela sua relação de contiguidade com a polaridade indicial. Podemos de certo modo inferir que o pólo indicial se aproxima do cinemático na mesma proporção com que a imagem construída (incluindo a animação) se aproxima do «não-cinemático». Com estas afirmações pretendemos vincar que a fotografia está mais perto do cinema e do vídeo e, por sua vez, que todos os processos de animação se ligam, de facto, mais a uma ideia de imagem fixa, na medida em que a animação parte sempre de imagens fixas preexistentes. Concluímos, assim, que a fotografia, apesar de ser uma imagem fixa, se liga preferencialmente ao conceito de «cinemático» porque, como vimos capta, ou fixa, um instante retirado de um *continuum* real, que é de natureza cinemática.

Este **duplo carácter cinemático** justifica assim uma «ambiguidade» imanente ao nosso conceito, que teremos que assumir se quisermos, de facto, manter o conceito com um grau de abertura e completude razoáveis. Com este redimensionamento do «cinemático», afastamo-nos largamente dos conceitos de «imagem-movimento» e «imagem-tempo», de Deleuze, que abrangiam de facto, e apenas, a «imagem» do cinema, e uma imagem preferencialmente indicial. Resumindo: reintegramos no nosso conceito a imagem «construída» (que Deleuze evitou, e que Manovich destacou) e, agora, integramos também a fotografia no nosso conceito, como imagem fixa, porém ligada ao «cinemático», por todas as razões antes expostas.

Substituir por horizontal

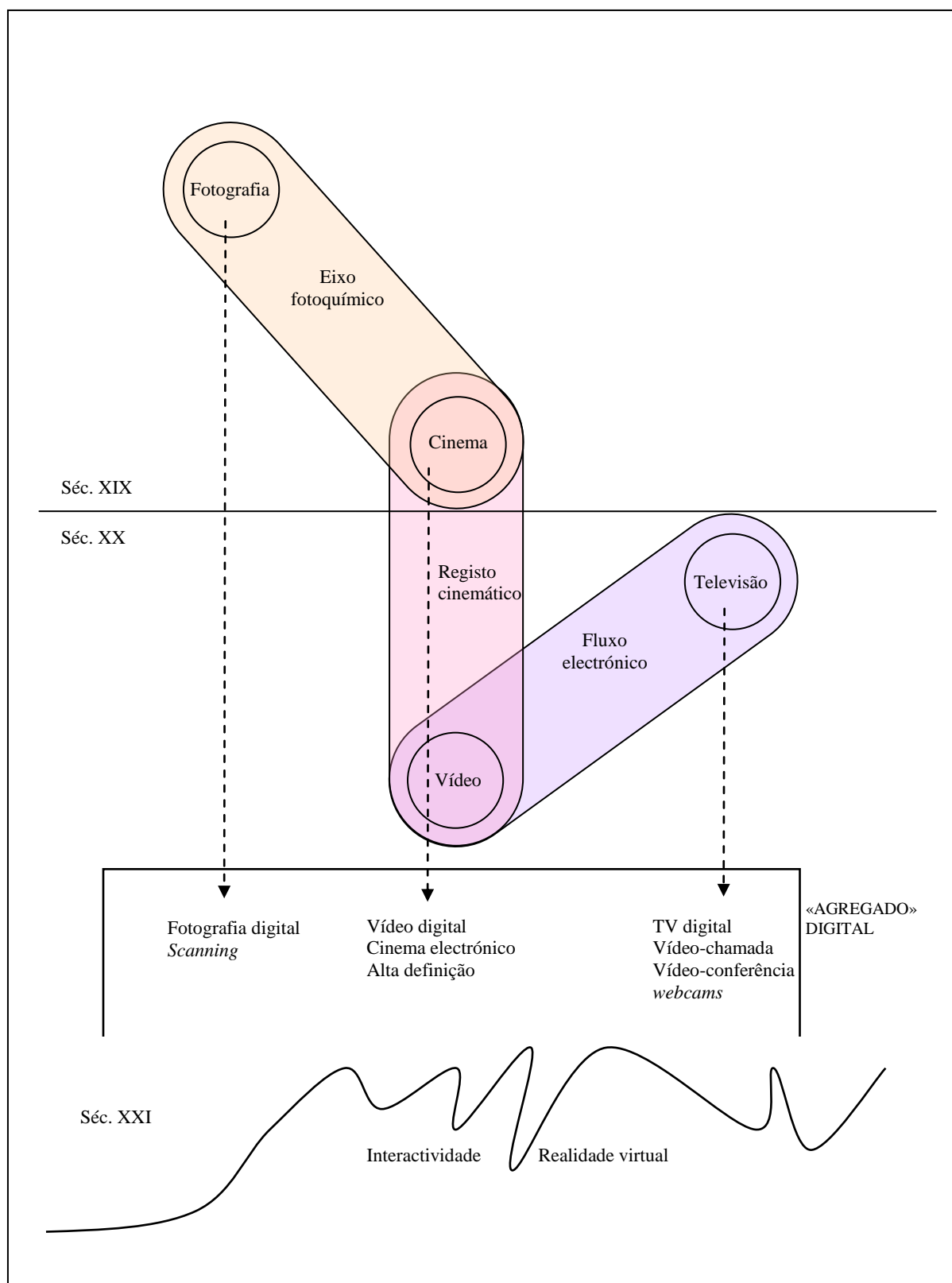
*Quadro 3a* – Para um conceito de imagem cinemática: o duplo carácter cinemático.

Em que medida a fotografia pode, pois, ser considerada uma **imagem cinemática**? A fotografia está na origem dos processos de captura e registo da realidade, a partir da marca que ela deixa num suporte – por processos de registo potenciados pela luz – e que se pode conceber como um olhar «automático» por oposição ao olhar humano. Assim sendo, tudo o que surge posteriormente pode ser considerado também como um olhar «automático», resultante do olhar fotográfico, e inclui, nesta óptica, o cinema, a televisão e o vídeo, assim como todos os processos ligados à captura do «real» visual.

Propomos então uma linha de «desenvolvimento» das imagens cinemáticas, de carácter histórico, que não começaria neste caso com o cinema, mas com a fotografia, tendo em conta a nossa argumentação. Podemos conceber vários eixos que «explicam» o modo como se relacionam e transfiguram os meios de captação da realidade cinemática. Tomamos como «objectos» os meios que fundaram a nossa pesquisa desde início: o cinema e o vídeo. Assim, o cinema formaria com a fotografia um eixo que chamamos de **eixo foto-químico**, na medida em que se assemelham, pelo modo como capturam a realidade através, precisamente, de um processo foto-químico. O cinema, ao mesmo tempo, liga-se ao vídeo formando um segundo eixo, o do **registo cinemático**, e finalmente o vídeo reencontra a televisão naquilo que têm em comum: o **fluxo electrónico**.

No esquema seguinte (quadro 4) estão associados os eixos que interligam os grandes «paradigmas» da imagem cinemática indicial, o que não invalida a presença implícita das imagens construídas (processos de animação, títulos e outras imagens fixas contidas nas imagens «em movimento»). Contudo, preferimos dar a este esquema uma forma simples e clara, permitindo assim a inclusão do novo paradigma digital para chegar à situação actual das imagens.





Quadro 4 – Devir histórico da imagem cinemática (integrando a fotografia).

#### 4.1.3 - O eixo fotoquímico (fotografia e cinema)

A inclusão da fotografia no contexto da imagem cinematográfica pressupõe a adopção de um conceito provisório de imagem pré-cinematográfica. Existirá um lugar para tal denominação? Esta noção nada tem a ver com o pré-cinema, obviamente, na medida em que já vimos que o cinema é formado por um conjunto de vectores técnicos e sociais muito precisos, e que incluem a animação e a projecção, entre outros. Deste modo, a fotografia, mais do que pré-cinematográfica, será um tipo específico de imagem, algo assim como um «grau zero» da imagem cinematográfica. Já Barthes, Schaeffer e outros autores, tinham chegado à conclusão de que a relação da fotografia com o tempo é *sui generis*, porque existe uma anulação do tempo, uma espécie de tempo nulo. Podemos falar de uma imagem cinematográfica implícita, por oposição à imagem cinematográfica explícita, do cinema ou do vídeo.

Abrimos agora um parêntesis para abordar com algum detalhe a relação entre fotografia e cinema (e que já iniciáramos noutro contexto) com o objectivo de justificar o carácter cinematográfico da fotografia. Barthes desenvolve uma aproximação comparativa entre cinema e fotografia que nos parece destacável, na medida em que expõe um dos aspectos fulcrais que determinam as interligações da imagem fixa e da imagem cinematográfica, através da polaridade indicial. Em primeiro lugar, a fotografia, como forma de registo, opera uma ruptura com formas de representação anteriores, como a pintura ou o desenho, pelo facto de inaugurar uma nova relação espacio-temporal, o que demonstra que o **carácter cinematográfico** está presente também na imagem estática.

Para Barthes, o aspecto característico e paradoxal da fotografia é o facto da sua «irrealidade» estar baseada numa «realidade» e na consciência de, como diz o autor, a câmara «ter estado ali». Ou seja, uma consciência de que a realidade existiu como tal para ser captada, um «ter estado ali» real que se torna «irreal»

porque congelado pela câmara. Esta ligação ao tempo captado e, por inerência também ao movimento como fluxo temporal, inaugura, segundo Barthes, uma nova categoria de imagens: «o que temos é uma nova categoria do espaço-tempo: a imediaticidade espacial e a anterioridade temporal, a fotografia como junção ilógica entre o 'aqui-agora' e o 'ali-antes'» (Barthes, 1999:40). Trata-se, pois, de uma imagem enquanto registo temporal, que se aproxima, como vemos, do «cinemático».

Na sequência desta comparação entre cinema e fotografia, e tendo como eixo de aproximação o factor temporal, também Schaeffer chega à mesma conclusão, porém distinguindo fotografia de cinema: «A imagem fotográfica dá lugar ao distanciamento no tempo: mostra o tempo como passado, enquanto a imagem fílmica, sempre a cada vez, fecha o abismo e abre o tempo como presença» (Schaeffer, 1996:60). Haveria, pois, entre cinema e fotografia, não uma diferença de grau, ou uma continuidade linguística, mas uma oposição quase radical, segundo Barthes, que destaca o carácter de ilusão, de devir, de presença «quase-real», da **imagem cinemática**. O cinema altera o «ter-estado-ali» por um «estar-aqui», no sentido que referíamos antes, de presentificar algo que está ausente, e que pertence ao passado, restaurando esse surto de «vida» captado. Daí a ilusão de realidade que provoca no espectador.

Apesar da diferença «temporal», oscilando entre passado e presente, vemos como este carácter de «marca» do real permite, de facto, colocar lado a lado cinema e fotografia, apesar das suas evidentes diferenças. Esta dupla condição imagética, e não linguística, como defendem alguns semiólogos, faz da imagem cinemática um tipo de imagem que mantêm com a realidade uma relação de analogia – contudo, nem sempre de imitação ou cópia. Temporalidade e movimento dizem respeito quer à fotografia quer ao cinema.

A fotografia ocupa pois, concluindo, um lugar de charneira entre a imagem fixa e a cinemática. A fotografia é, para todos os efeitos, uma imagem cinemática fixada, logo fixa. Em termos especificamente técnicos, e porque falamos do eixo foto-químico, verificamos uma outra ligação forte: o facto das imagens cinematográficas serem formadas por imagens fotográficas. Se é certo, como diria Deleuze, que a imagem está em movimento – logo não vemos uma sucessão de imagens fixas, mas o movimento entre elas – não podemos, contudo, negar que esse movimento, que transcende o «fixo», é produzido paradoxalmente por essas mesmas imagens fixas.

Definimos ainda dois processos – ou modos de registo –, em termos de revisão, que consubstanciam a aproximação da fotografia ao cinemático:

a) Registo de um momento cinemático **singular**, sem restituição do carácter cinemático – fotografia convencional (de Daguerre até hoje). Estamos no domínio de uma imagem fixa que abre, no entanto uma passagem, que engloba a imagem fixa e cinemática ao mesmo tempo, pelo seu carácter indicial. Como vimos, podemos falar do «congelamento» do cinemático, de um «grau zero», se quisermos<sup>63</sup>.

Mais do que pré-cinemática, a fotografia é uma pausa, suspensão ou interrupção do tempo e do movimento. Ela não é, pois, a imagem cinemática em

---

<sup>63</sup> A fotografia como imagem «cinemática» de grau zero.



potência, mas sim a sua pausa, como que uma forma de «imagem cinemática mínima». Voltando às teorias de Deleuze, podemos encarar também a fotografia como uma «imagem-tempo» zero, porque ela pode ser uma imagem «memória» ou «cristal», usando os conceitos deste autor, algo assim como uma partícula espacio-temporal. O movimento é nulo, pode estar implícito, mas foi anulado, foi «congelado» pela câmara. Esta anulação, ou interrupção, é o único factor que, de facto, distingue a fotografia do cinema em termos ontológicos. Nesta óptica, a imagem cinemática só se distingue das imagens fixas porque capta o fluxo temporal e o movimento ou, como diz Schaeffer, o fluxo «perceptivo» (Schaeffer, 1996:59). Outras diferenças, de suporte e de uso, são, convenhamos, pura convenção.

Por seu lado, Raymond Bellour destaca um efeito, considerado por muitos apenas como erro técnico, que demonstra este lado «cinemático» da fotografia. Trata-se do efeito «arrastado» da imagem fixa em consequência do movimento da câmara ou do motivo. Esta «marca» presente na imagem fotográfica acentua, e desenvolve, segundo Bellour, um movimento (tremor) «...invisível, que percorre em maior ou menor grau todas as verdadeiras fotografias e forma, no próprio interior do tempo apreendido e imobilizado, uma fina película de tempo em estado puro» (Bellour, 1997:101) explicitando o movimento. Deste modo, como imagem cinemática implícita, a fotografia oferece «...à percepção um tempo visível, ou seja uma duração».

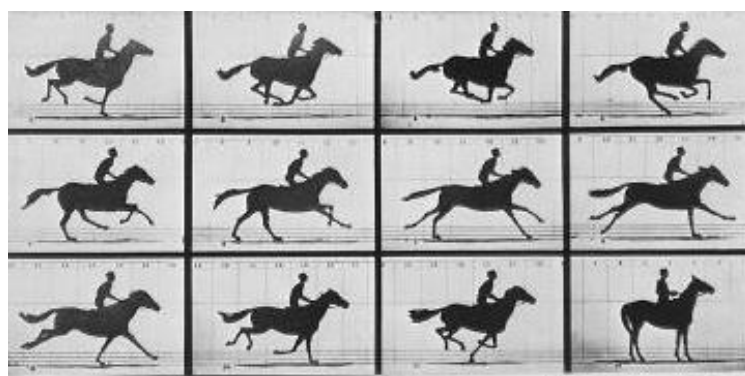
b) Registo de um momento cinemático **plural**, sem restituição do cinemático – cronofotografia (Muybridge). Temos assim uma sucessão de fotografias, e este carácter sequencial permite, de facto, decompor o tempo e o movimento. Esta categoria, considerada por alguns já como pré-cinema, funciona mais como passagem, como um novo lugar de encontro entre o fixo e o cinemático. Trata-se

da decomposição do cinemático, da sua análise e desdobramento em várias imagens, que possibilitam, eventualmente, a sua posterior animação<sup>64</sup>.

Este eixo foto-químico, como se conclui, associa num mesmo conjunto cinema e fotografia como formas de registo «foto-gráfico», ou seja, no domínio da formação da imagem como «marca» deixada, em todo caso, pela luz. Ora, esta capacidade de produzir uma «cópia» da realidade luminosa é contrariada, hoje em dia por processos digitais, não no sentido da fotografia digital (que continua a obedecer ao mesmo fundo tecnológico) mas das «novas» imagens produzidas por processos de «exploração». Abraham Moles destaca esta diferença entre os processos fotográficos e a «exploração» (ou *scanning*): a fotografia é claramente produzida pela luz, enquanto que o *scanning* é um processo de exploração da realidade ponto por ponto, através de dados inseridos num computador que analisam uma determinada propriedade física do elemento real a explorar<sup>65</sup>. Assim, a «imagem do real», como diz Moles, deixou de estar ligada à luz que a gerava;

---

<sup>64</sup> O cinemático registado e decomposto. Eadweard Muybridge, *Galloping Horse*,



<sup>65</sup> Esses dados são guardados em memória e depois são reconstituídos por *software* que sintetiza as propriedades do real e cria uma imagem que é, de facto, imagem de síntese, por isso construída, e que terá, com certeza, analogias com a realidade mas não será um «vestígio» da luz projectada e captada pela objectiva. No caso do *scanning* fotográfico (como o que temos em casa), o computador está a imitar, sem dúvida, a câmara fotográfica, explorando dados matematicamente, mas restituindo a analogia com a imagem real, com a experiência visível.

passa a ser uma tradução, uma compreensão artificial que nos devolve apenas as informações seleccionadas pelo dispositivo.

#### **4.1.4- Do registo cinematográfico ao fluxo electrónico.**

Tendo em conta o quadro 4, vemos como o cinema se liga directamente ao vídeo, e este, por sua vez à televisão. Enquanto a relação anterior (fotografia e cinema) estava condicionada unicamente pelo eixo foto-químico, como vimos, agora as condições se entrecruzam. O esquema demonstra que, particularmente, o vídeo pode ser encarado como junção das essências «cinemáticas» do cinema e da televisão, como temos vindo a defender. Propomos então, seguindo a metodologia que temos adoptado, vários «tipos» de imagem cinematográfica:

a) **Registo cinematográfico** (tempo e movimento), agora **com** restituição do carácter cinematográfico – Cinema. Como vimos antes, o cinema é entendido agora na sua total especificidade, como «fotografia+animação+projectão» Aqui falamos de cinema propriamente dito, indicial e conformado por imagens cinematográficas «plenas», por oposição ao grau zero que atribuíamos à fotografia.

b) **O fluxo electrónico** do cinematográfico (sem registo), enquanto codificação instantânea para posterior transmissão – televisão. A televisão define-se por ser, tecnológica e ontologicamente um meio de transmissão de imagens, repare-se: cinematográficas. Este fluxo presente na televisão consiste numa visão à distância, que se confirma nas câmaras de vigilância, nas *webcams* colocadas em prédios de cidades, que oferecem assim uma «vista», como que uma janela, onde continuamente podemos observar o «fluir» da vida, porém limitado ao campo de visão da câmara. Estas «máquinas de visão», como chama Virílio, independentemente de se gravarem ou não as imagens, permitem-nos estender o

olhar, como o fazem as câmaras minúsculas que sondam o corpo humano, ou os microscópios, lentes que transmitem opticamente uma imagem (mas que hoje também são electrónicos).

O vídeo, como se depreende, inclui-se nesta ideia de fluxo electrónico, por permitir o fluir das imagens em «directo». Contudo, não se esgota aqui, porque o vídeo se cruza, precisamente, com o cinema.

c) Registo **electrónico**, (na confluência do **registo cinemático** e do **fluxo electrónico**, como se verifica no quadro 4) com restituição do cinemático em monitor de TV ou projecção – vídeo. Trata-se, pois, de uma outra forma de registo, diferente do cinema, não um registo foto-químico mas através de um processo electrónico. Esta diferença porém, não impede que o possamos colocar no mesmo eixo que o cinema, tanto mais que o cinema se encontra neste momento a transitar da «química» para a «electrónica», confirmando assim o desenvolvimento dos meios de registo e a sua confluência num único meio, o digital.



#### **4.1.5- A imagem construída. A animação.**

Definida assim uma taxonomia das imagens cinemáticas indiciais, resta-nos abordar o outro extremo da polaridade indicial: as construídas, aquelas que não são captadas por processos ópticos.

Vimos, com Manovich, que este conjunto de imagens obedecem sempre a uma construção «manual», entendida aqui como abrangendo o rascunho a lápis, a pintura, o desenho, a gravura manual, e ainda todos os processos automatizados, digitais, que no entanto são de produção diferente da captação: desenho em *software*, criação de realidades 3D, manipulação em programas como o *Photoshop* ou outros.

Este critério permite reunir toda a tradição milenar de imagens que tem a sua origem nas imagens fixas, anteriores à fotografia. Incluem-se evidentemente todos os processos quirográficos, do desenho à pintura, passando pela gravura, pela serigrafia e todo o modo de produção que implica um instrumento gráfico que deixa uma marca produzida por um comando ou gesto humano. A imagem é formada a partir do desenvolvimento ou aplicação de elementos que em nada se ligam à realidade representada, mas que podem vir a imitá-la. Podemos dizer, num sentido bastante lato, que falamos do «desenho» da imagem, como criação ou construção, por oposição à «captação» operada por meios cinemáticos de carácter óptico.

Assim, a marca do gesto pictórico primitivo, deixada nas grutas de Altamira, pertence ao mesmo domínio de imagens que aquelas geradas por um computador, são todas produzidas pelo homem, através de dispositivos de construção, ainda que de naturezas muito diversas. Ao contrário, nas imagens indiciais, como vimos, apesar de existir a vontade e iniciativa de, por exemplo, um fotógrafo, há sempre

uma imagem que depende sempre, e irreversivelmente, da realidade que a forma através da luz.

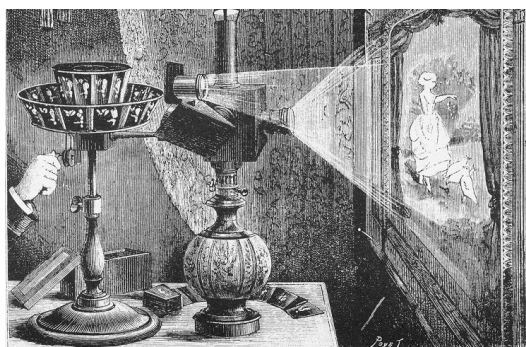
Sem querer entrar no campo das imagens fixas propriamente, reconhecemos, como já o dissemos, que toda a **imagem cinemática construída**, porque é de facto «construída», tem sempre como ponto de partida uma imagem fixa preexistente, elaborada como base para posterior «animação». Quanto ao carácter cinemático, e a sua evolução nesta polaridade, retomamos o raciocínio de Manovich, no sentido de um cinema que começou por ser animação – através dos primeiros artefactos que produziram imagens em movimento – e que hoje em dia, na era digital, se define como animação, novamente.

Assim, este tipo de imagem, desde cedo, está «incrustado» no conceito de imagem cinemática, porque enquanto imagem em movimento e temporalizada, porque presente no cinema, no vídeo, na televisão, na internet, etc. Traçamos um esboço muito geral, e também histórico, como aquele que foi feito para as categorias anteriores, salientando as particularidades da imagem construída, a que chamamos, grosso modo, de desenho:

a) Desenho animado mecanicamente, sem recurso à câmara nem projecção posterior (kinetoscópio, praxinoscópio, etc.)<sup>66</sup>. Conforme foi referido, as origens do cinema são conotadas com as primeiras máquinas que colocavam em movimento e

---

<sup>66</sup> As imagens «fixas», construídas, são tornadas «cinemáticas» por acção mecânica.



Praxinoscópio de Émile Reynaud, 1877.

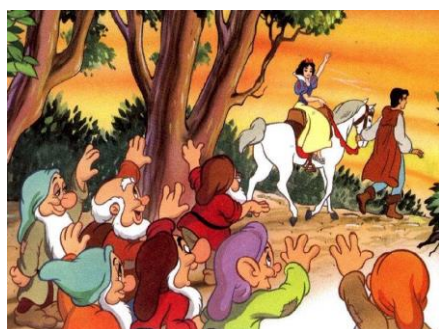
na temporalidade uma série de imagens fixas, desenhadas. Trata-se de um tipo de **imagem cinemática** que não recorre ao registo da realidade visual. Poder-se-á chamar, como alguns o fizeram (Arlindo Machado) de pré-cinema. Esta denominação tem pertinência na medida em que o conceito de cinema é diferente de cinemático. Portanto, cumpre os nossos critérios taxonómicos, por se tratar de imagem em movimento e existente temporalmente.

b) Desenho animado (automatizado) em cinema, captado pela câmara (fotografado) e com projecção posterior (Walt Disney, etc.) Este tipo de imagem evolui da anterior na medida em que, na sua essência, se trata do mesmo tipo de imagem, produzida manualmente e sem a relação indicial com a realidade (apenas icónica, porque figurativa). É o seu registo – da imagem previamente construída – que é «automatizado» pelo aparelho cinematográfico e posteriormente projectado. Há aqui, curiosamente, uma dupla génese da imagem: por um lado o desenho, daí o seu lado de «construção», e posteriormente o seu registo cinematográfico, que implica já uma imagem indicial, como marca, neste caso de um real que é «construído»<sup>67</sup>.

c) Desenho animado sem câmara, directamente criado na película, podendo ser figurativo ou abstracto (cinema de animação experimental). Mormente usado

---

<sup>67</sup> O desenho animado convencional enquanto imagem simultaneamente construída (desenhada) e indicial (captada)



Walt Disney, *Branca de neve e os sete anões*,

pelos artistas plásticos e cineastas experimentais, este recurso é, historicamente, um aproveitamento que subverte os processos «dominantes» da fidelidade ao real. No entanto trata-se, em relação ao anterior, de uma elisão do registo cinemático, construindo as imagens directamente no suporte de projecção<sup>68</sup>.

Num outro âmbito, existe um tipo de imagens, de difícil enquadramento, que correspondem à animação do «real». Entendemos aqui o real como realidade tridimensional. De que real falamos? Referimo-nos aos processos de animação conhecidos como *stop motion*. Estamos aqui num domínio mais próximo do da escultura, que podemos considerar como imagem, mas que pertence de facto ao mundo dos «objectos» reais que podem ser captados, e sobre os quais incidem aspectos temporais. Os «bonecos» que se vão fotografando, ganham «vida» através de um processo de captação, logo podem ser considerados como imagem indicial. Trata-se de um híbrido interessante que coloca a tónica na indeterminação do que é real, velha questão, mas é sem dúvida um tipo de imagem construída, no que ao carácter cinemático concerne, pois o movimento e tempo, como fluxo, só «acontecem» mediante um processo de animação, logo, de construção.

Finalizando, o desenho animado evolui hoje, na sua generalidade, para aquilo que se vem chamado de «realidade virtual», mas que continua, no entanto, a ser «desenho», no sentido lato da palavra, porque sempre construído: agora não produzido pelo lápis, mas pelo *software* (podendo ser abstracto ou figurativo) e

---

<sup>68</sup> A construção da imagem na película o «cinemático» nos limiares da polaridade indicial.



Norman McLaren

podendo ser bidimensional ou simular o aspecto tridimensional (3D) através da criação de um espaço virtual em *software*. Porém, a sua apresentação ou projecção faz-se, normalmente, em duas dimensões (exceptuamos a realidade virtual ligada aos processos de «imersão», que simulam uma realidade a três dimensões, através de próteses – óculos, capacetes, etc.).

Retemos assim a ideia genérica de que o desenho animado é um tipo específico de imagem cinemática, mais próxima das imagens fixas, mas, contudo passível das mais diversas fusões com as imagens indiciais.

#### **4.1.6- Hibridação e fusão. O «agregado» digital.**

Resta-nos referir o conjunto de situações expressas na parte inferior do quadro 4. O «agregado» digital é o conjunto formado pelos meios que confirmam o «desenvolvimento» dos eixos cinemáticos que propusemos. Com a introdução da digitalização dos sinais captados opticamente (imagens) verificamos como a fotografia se aproxima do vídeo – num sentido tecnológico, que já abordámos – na medida em que, na esfera digital, não se distingue uma imagem fixa, colhida de um registo em vídeo, de uma obtida por uma câmara fotográfica, a não ser pela qualidade que, no entanto, tende a aproximar-se cada vez mais. A essência da televisão, consubstanciada nos novos meios de transmissão de imagens em directo, desse fluir do cinemático de que falámos, continua a existir como tal. Por sua vez, qualquer imagem indicial, agora convertida em *píxeis*, pode ser rapidamente transformada em fixa, construída, abstracta, mista, etc.

Vemos, hoje, como a essência do carácter indicial se modifica quando este é «agregado» ao paradigma digital. Este carácter específico da fotografia, por oposição a outros tipos de imagem fixa, é hoje «ameaçado» pela introdução de

manipulações subtis, que não só põem em causa a fotografia como documento, mas também as restantes imagens cinemáticas. Hoje: «...a foto perde o seu poder de produzir verosimilhança e, como tal, é bem provável que dentro de mais algum tempo ela seja excluída até mesmo dos nossos documentos de identidade» (Machado, 1997:243). Esta perda de credibilidade indicial não invalida, porém, uma distinção e autonomização do duplo carácter cinemático, como vimos, formado pela junção dos vectores do tempo e do movimento com a relação indicial, que continua a existir.

Os processos digitais permitem inverter, de algum modo, as relações no domínio da produção das imagens, ou seja das polaridades. Hoje, é possível fazer fotografia «em movimento», no sentido irónico mas pertinente, de não capturar uma imagem através do real, mas através da selecção de um dos fotogramas de uma sequência em vídeo, por exemplo. Basta pois fazer «pausa» no vídeo, para obter uma fotografia que se pode imprimir e emoldurar, do mesmo modo como as obtidas por processos tradicionais.

Por outro lado, existem todas as inter-penetrações possíveis, e antigas já, de mistura de imagens construídas com imagens indiciais. Desde os filmes que juntaram desenhos animados às imagens reais, até às actuais incrustações de imagem 3D (que são o mesmo, no fundo) nos filmes comerciais (os efeitos especiais gerados por computador). Sem ir muito longe, a simples sobreposição de letras, que se movimentam no genérico, sobrepostas a imagens «reais» do filme, é já um modo de fundir a imagem construída à indicial. Este facto passa despercebido, pois aquilo que se «anima» não corresponde a imagens figurativas mas sim abstractas – as palavras – e que possuem desde logo uma dimensão verbal, demarcando-se imediatamente do «visual», da imagem.

Uma outra relação pertinente diz respeito à construção de imagens «artificiais» a partir de imagens captadas do real. Alguns filmes de animação baseiam-se na cópia e tradução de imagens reais, para assim dar mais «realismo» à sequência (quer em animação tradicional, quer hoje, com os conhecidos processos de *motion capture*, dispositivos que introduzem no computador um esquema dos movimentos corporais ou gestos, para depois construir personagens virtuais). Este processo de «inspiração» nas imagens indiciais tem a sua contrapartida no mundo das imagens fixas desde cedo e na arte, por exemplo, com a pintura hiper-realista, cujo processo de criação implicava, na maioria dos casos, o uso da fotografia projectada, como base de trabalho.

Logo, a actual hibridação de meios e linguagens não passaria de uma questão estrutural, potenciada pelo passado, como produto de uma constante actualização e renovação de linguagens, feita agora através desse carácter convergente que o digital introduz. Tudo estava em germe desde o aparecimento do pré-cinema e da fotografia (e até poderíamos recuar mais). Existe ainda hoje, no seio das novas tecnologias, uma permanência da **imagem cinemática**, concebida no seu duplo carácter, com as suas bifurcações «polarizadas», sim, mas que permanece, subjacente às práticas da imagem, em geral.

#### **4.1.7- Imagem «interactiva». Uma outra polaridade?**

Se o digital unifica e permite a hibridação, também mantém intacta, como vimos, a ideia de uma **imagem cinemática**. Porém, o digital não se limita a uma actualização dos suportes e canais, mas introduz capacidades de manipulação e de programação do funcionamento das imagens, o que nos coloca a questão básica: a imagem interactiva é um novo tipo de imagem? Não, talvez seja apenas

uma nova forma de relação do espectador com as imagens (cinemáticas, fixas, indicias ou construídas). A interactividade, como conceito, tem as suas raízes numa ideia de manipulação e intervenção, que não é, de modo algum, nova. A interactividade está já latente na imagem cinemática, quando os primeiros objectos pré-cinematográficos (como o praxinóscópio) permitiam alterar a cadência do movimento das imagens manualmente.

Mais tarde, com o aparecimento do vídeo, e com a possibilidade de fazer pausa e *fast-forward*, de copiar, de acelerar, «ralentizar», etc., o espectador pôde interagir com as imagens, de modo limitado, é claro, mas por outro lado, mais autónomo do que nalgumas obras «interactivas» mais recentes. Por isso, da imagem fixa à imagem em movimento, existiu sempre uma interactividade latente, condicionada pela tecnologia em causa. Desde a possibilidade de imprimir movimento a um *mobile* do Calder às mais recentes instalações que procuram apresentar uma imagem «envolvente» (o que prolonga o «efeito-caverna» do cinema, no sentido da imersão em ambientes ilusórios, nos quais o espectador «mergulha», por assim dizer), todas estas possibilidades podem definir-se como modos de relação do espectador com a imagem, e por isso não alteram o quadro tipológico apresentado por nós, que apenas define a imagem pelo vector da sua produção.

Arlindo Machado distingue vários níveis de interactividade, e refere ainda que este fenómeno é anterior à era da informática. Do mesmo modo que Machado, entendemos que toda a arte de participação, e de co-autoria, desde os anos 60 – impelindo o fruidor a participar na obra – implica um grau de «interactividade», por vezes espontânea e imprevisível. Esta interacção pode ser de facto feita ao nível físico, mas também e apenas ao nível mental, aspecto que não devemos nunca descurar. Por outro lado, os programas de computador, os videojogos e outros



percursos ditos interactivos, não fazem mais do que prever várias hipóteses de percurso (navegação) e de ligação múltipla, (*hyperlinks*) deixando assim ao critério do utilizador a escolha de acção. No entanto, todas estas acções estão programadas na máquina, e são, por sua vez, previstas por quem as programou. Deste modo toda a interactividade informática pressupõe um limite imanente, já que, mesmo quando as respostas são dadas ao acaso, o computador tem que ser programado para tal.

Num futuro muito próximo, como hoje as investigações o anunciam, talvez os computadores possam reagir de modo espontâneo a intervenções humanas imprevistas, dando também respostas aparentemente «imprevistas», mas tal só será possível quando à inteligência artificial se juntar uma afectividade artificial, um domínio do «emocional», para estarmos, computador e ser humano, em pé de igualdade na hora de falarmos de interactividade. Isto introduz uma série de questões ligadas à robótica e ao universo *cyborg* que aqui não nos cabe desenvolver.

Restringindo-nos ao conceito de imagem cinematática, podemos afirmar que, com a interactividade, à dupla presença do cinemático nas imagens (movimento e tempo da percepção + movimento e tempo da imagem) se junta um terceiro. Trata-se do carácter cinemático da recepção, fruição ou manipulação. As imagens ganham um outro momento «cinemático», um outro movimento, que diz respeito à transformação dos dois anteriores: corresponde à acção física do espectador, à intervenção «cinemática» do fruidor (movimentos do corpo, acções da mão no teclado, etc.). Este terceiro carácter cinemático complexifica as relações e interacções da imagem. A percepção altera-se porque se reactiva, em processo contínuo de *feedback*. A própria imagem cinematática transforma-se, sofre metamorfoses. Temos sempre, no entanto, uma **imagem cinematática**

ontologicamente diversa da sua percepção e das acções possíveis em termos de manipulação.

Quanto muito, trata-se de uma «imagem-percurso», se quisermos, onde se inverte o raciocínio de produção da imagem cinemática, para termos um «cinematismo» aplicado à imagem. Se na imagem cinemática «tradicional», o tempo e o movimento eram registados e constituídos no momento de captação ou de produção (montagem, pós-produção), agora os vectores tempo e movimento se «reconstroem» durante o acto da fruição, na leitura do produto acabado, porém fruído em aberto.

A interactividade, mais do que uma «nova» imagem cinemática, consiste em uma experiência, uma actividade, uma acção, que deve obedecer a um número de passos previstos pelo sistema, daí que o termo «interactividade», por vezes, não se aplique a tudo o que vai surgindo com esse nome, porque mais no domínio de uma «ilusão» de interactividade, ou melhor, uma interactividade sujeita ao universo fechado da programação.

Nada temos contra este tipo de relação do espectador com as imagens, mas acreditamos que a euforia, própria dos momentos em que as coisas ainda têm sabor a novo, ofusca de certo modo o passado, ainda presente, onde já encontrávamos formas de interagir, mais pessoais e subjectivas – mais livres, de certo modo. Estas últimas em nada «ficam a dever» aos modos de interacção sofisticadamente tecnológicos e que, muitas vezes, no âmbito do seu conteúdo, pouco acrescentam à nossa experiência imagética e conceptual.

A interactividade coloca um outro problema. Consideramos que ela introduz uma outra dimensão nas imagens, mas não altera a sua estrutura básica, não é um novo tipo que substitui ou se coloca ao lado dos anteriores, é um novo modo de

manipular as imagens. Falamos de interactividade na recepção das mesmas imagens e não no modo como são produzidas. É evidente que os processos para atingir a interactividade são diversos dos anteriores, mas a verdade é que podemos interagir com qualquer imagem, dependendo do modo como ela se nos apresenta.

Em resumo, a actual «imagem interactiva» é composta por um conjunto de imagens (indiciais ou sintéticas, fixas ou cinemáticas, ou a combinação de todas), às quais são aplicadas instruções de *software*. Falar, em última instância, e voltando ao «agregado» digital, de imagem digital implica, portanto, ter em conta a diferença entre uma imagem digitalizada, cuja origem não é digital, uma imagem produzida por meios digitais (seja indicial ou sintética) e finalmente, num outro nível, a possibilidade de interagir com essas imagens, através da programação<sup>69</sup>.

Em essência, a interactividade digital situa-se no domínio das acções, como um conjunto de processos de manipulação programada, automatizada (porque existem manipulações não programadas) que cria a ilusão de «liberdade de agir» por parte do espectador. Logo, voltando à questão inicial, acreditamos que a interactividade não produz um novo tipo de imagens, mas introduz a manipulabilidade «automática» em imagens fixas e/ou cinemáticas, em imagens

---

<sup>69</sup> A realidade virtual, na generalidade, acrescenta uma componente de «interactividade» às imagens. Porém, não modifica o seu estatuto tipológico enquanto «imagens».



indiciais ou construídas, em imagens figurativas ou abstractas. Toda esta nova dinâmica do espaço-movimento-tempo reside, pois, na manipulação da imagem, não no seu estatuto basilar, que aqui nos interessa particularmente. A interactividade irá reaparecer, como «vocação» específica da imagem, no ponto seguinte.



#### **4.2- AS «VOCAÇÕES» DA IMAGEM CINEMÁTICA**

Reorganizada que está, ainda que provisoriamente, a visão ontológica dos meios e processos, com vista a um conceito geral, partimos para uma proposta de tipologia baseada desta vez nas funções da imagem cinematográfica, tendo em conta não só as polaridades anteriores mas também, e sobretudo, o desenvolvimento que fizemos aquando da análise a alguns pontos-chave das teorias da imagem, do cinema e da arte.

Assim, a classificação agora proposta vem introduzir um maior grau de complexidade na nossa elaboração conceptual, sobrepondo-se obrigatoriamente à primeira tipologia, porque surgida como a sua consequência natural. As funções, ou modos de funcionamento, da imagem são indissociáveis da sua essência ontológica, daquilo que são. Torna-se necessário, porém, separar artificialmente ambas classificações, para poder reflectir sobre as mesmas.

Entendemos que surjam, portanto, imprecisões, incompletudes na hora de relacioná-las. Nesta ordem de ideias, chamamos a atenção para os erros, contradições e desvios inerentes a qualquer classificação, mas que fazem parte integrante da mesma, sob pena de a tornarmos rígida e artificial. Trata-se de um paradoxo, de uma complexidade conceptual à qual não podemos escapar. Recordamos aqui o filósofo Edgar Morin para fundamentar esta complexidade auto-consciente. Morin elabora a sua teoria da complexidade a partir de uma série de «métodos» que consistem na inclusão de situações de investigação, tradicionalmente «negativas» – como o são o erro, o desvio, a irracionalidade, a contradição, etc. – na esfera do pensamento racional. Assim, e mais uma vez,

recorremos a uma classificação o mais geral possível, como «metaclassificação» para evitar ao máximo as contradições.

Como diria Morin, a contradição é uma brecha aberta no edifício da lógica. Esta contradição, fundada em paradoxos, só pode ser ultrapassada por «metapontos de vista» (Morin, 2002:162) que permitam objectivar essas indeterminações. A nossa teoria da **imagem cinematática** tem vindo a jogar constantemente com aparentes contradições – surgidas *a priori* –, provocadas pela grande indeterminação no uso do conceito de imagem, e, como vimos agora, pela ambiguidade das **polaridades**, pelo **ciclo cinematográfico** e pelo **duplo carácter cinematográfico** que inclui a fotografia.

Posto isto, propomos cinco grandes linhas de classificação da **imagem cinematática**. Neste caso o critério é funcional, atendendo ao modo como elas funcionam em diferentes contextos e o estatuto que ganham, tendo em conta que partimos aqui da imagem cinematática como elemento significante, sem querer entrar em aprofundamentos semióticos. Trata-se de funções inerentes ao seu carácter cinematográfico, ou seja, derivadas de uma **predisposição cinematográfica**, que as mesmas têm à partida. Esta predisposição difere, portanto, dos usos, ou funcionamentos ulteriores, que são dados aos meios específicos da imagem cinematográfica. A ficção, o vídeo musical, o *spot* publicitário, o documentário, a animação, a arte vídeo, etc., são «contingências» de uso, associadas a contextos maiores do que o da imagem cinematográfica, e que se ligam a outras «instituições». Contudo, estas formas «finais» de uso estão baseadas em «vocações» estruturantes, que agora propomos.

Tendo em conta o significante enquanto imagem «em si», isolada da sua significação, e dos problemas típicos da semiose, da denotação e conotação, empreendemos uma relação da imagem com três eixos funcionais. Se isolarmos, por exemplo, um excerto de vídeo ou de um filme, poderemos ensaiar

os modos como este significante funciona relativamente aos três «eixos». Um primeiro eixo é o do conteúdo da representação, da ligação ao referente, que no caso da imagem indicial, existe como vestígio, como registo. Um segundo eixo seria o da própria imagem cinemática, na sua duração, na sua essência cinemática, de movimento e tempo, na relação das partes com o todo, como definira Deleuze. Finalmente teríamos o eixo do contexto, aqui neste caso do contexto de recepção, que implica a imagem «existente» num espaço, integrada num espaço, exterior a si própria.

Trata-se de uma classificação baseada em «dependências», no modo como a imagem se subordina a outra função, exterior ou não, a ela. As imagens servem para **registar**, ou apenas «duplicar» o motivo, subordinando-se ao referente. Mas as imagens também funcionam como componente (ou melhor, **elemento**) de um conjunto de imagens, com as quais se relacionam e dependem (com o todo cinemático: a sequência; ou com elementos fixos: outros elementos contidos na imagem). Finalmente podem funcionar como **objecto**, desta vez dependentes do contexto espacial e objectual. Uma última classificação pretende conceber a imagem enquanto realidade independente, não subordinada, autónoma. Teríamos, assim, a **imagem como imagem**.

Estas vocações primordiais podem ser combinadas com outras, de outros autores, facto que nos reenvia para o modo como funcionam os signos, de um ponto de vista semiótico. A título de exemplo, lembramos a tipologia da imagem proposta por Jacques Aumont (1999:84), que define três funções básicas da imagem, surgidas num outro âmbito, e seguindo critérios diferentes dos nossos. Para Aumont, no geral, existem três funções da imagem: a função simbólica, a epistémica e a estética. Nesta classificação confundem-se, quanto a nós, a simbolização e expressão estética, sobretudo porque Aumont considera a estética

no seu sentido de «gosto» ou «prazer», não tendo em conta a simbolização e o fundo epistémico associados à experiência estética, e separando assim as funções de modo pouco coerente, na nossa óptica. No caso concreto da função epistémica, parece-nos que ela reúne muitos aspectos distintos no campo do conhecimento, desde a informação banal e directa à reflexão mais profunda. Contudo, é uma via possível, assim como a nossa proposta o é, pelo que defendemos, essencialmente, uma complementaridade entre tipologias e nunca a substituição de uma por outra. Em resumo, propomos cinco «vocações» para a imagem cinematográfica, e que constam do esquema apresentado no quadro 5:

1- *A imagem como registo* (decorrente do «registo cinematográfico»)

Numa óptica de transparência e indício, em relação ao tempo «passado».

2- *A imagem como ponte* (decorrente do «fluxo electrónico»)

Ligada à anterior, mas consubstanciada num tempo «presente» (o directo).

3- *A imagem como elemento* (decorrente da dupla «plano / montagem»)

No eixo da sequencialidade cinematográfica, no devir das imagens e na sua inter-relação com o «todo» temporal.

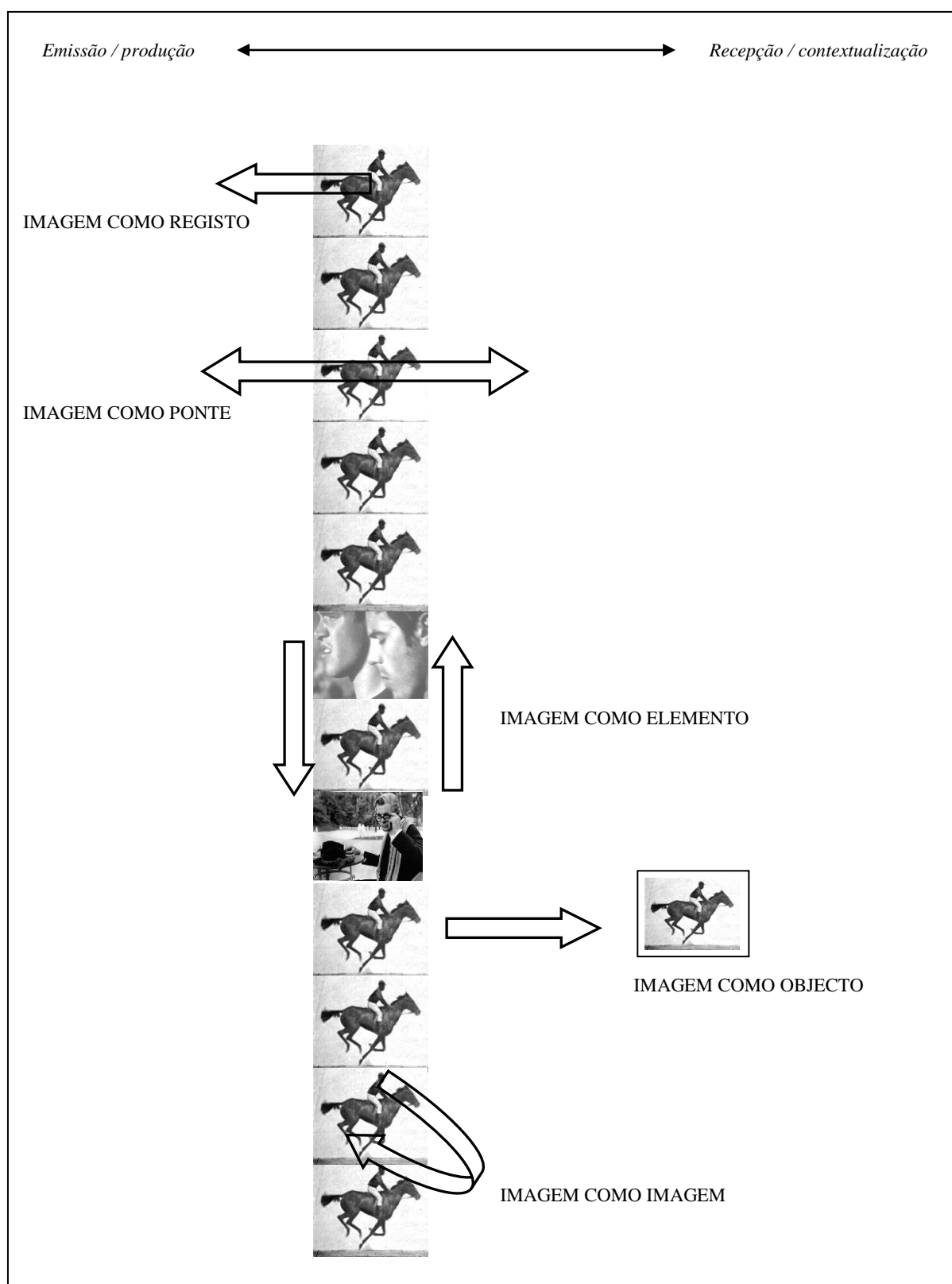
4- *A imagem como objecto*

Na sua praxis espacial, como realidade «objectual». Toda a imagem existe como objecto, ocupando um espaço dado num momento dado.

5- *A imagem como imagem*

Auto-referente e circularmente autónoma. A imagem refere-se a si própria, de vários modos, como veremos.





Quadro 5 – As «vocações» da imagem cinemática.

(VER DVD EM ANEXO / Parte 1 / Vocações)

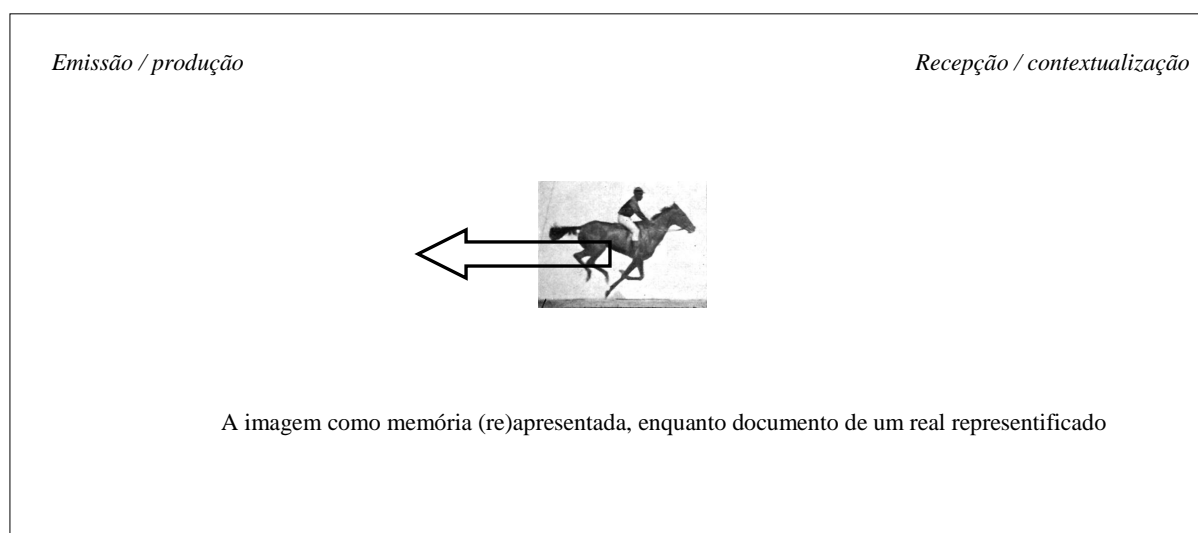
#### **4.2.1- A imagem cinemática como «registro»**

Esta função coincide com o eixo do «registro cinemático», que antes definimos, e resulta na capacidade da imagem cinemática constituir-se como indício de um tempo e de um espaço. Entendido como função, o «indício» ganha um novo sentido, na medida em que agora falamos de uma «vocação» imanente: a de ser um «duplo» do real, de se constituir como documento. O espectador, neste caso, não tem consciência de estar a ver uma «imagem» (ela fica tão só latente), mas, antes, uma realidade através da imagem.

Este registro, quer seja cinematográfico quer videográfico – pouco importa – evoca no observador um conteúdo «real», o referente, se quisermos. Verifica-se aqui a sobreposição da polaridade indicial com a icónica, na medida em que a realidade subsiste, embora enquadrada, na imagem. Esta questão do enquadramento é assaz relativa, já que numa «percepção» natural estamos constantemente a «enquadrar» a realidade. A diferença situa-se na autonomia e dinâmica dos enquadramentos e reenquadramentos «reais», que se encontra pré-estabelecida na imagem; no entanto, tal não invalida que, de facto, a imagem cinemática possa ser considerada como olhar «enquadrado».

A imagem funciona, assim, imbuída de um carácter de tradução «técnica» da realidade, embora sempre mediada pelo humano. Trata-se de uma espécie de «memória» do olhar em relação a um acontecimento. Digamos que importa mais o acontecimento do que a imagem em si, no fundo: o que essa imagem evoca. No cinema e no vídeo isto acontece quando o espectador é levado a «esquecer» quer o suporte da imagem quer a própria construção do discurso, porque são tornados invisíveis pelo conteúdo «real». Digamos que as imagens, como significantes,

desaparecem, dando lugar a uma realidade que, pelo seu conteúdo, é uma presença mais forte do que a artificialidade imagética. Toda a via «realista» do cinema, por nós já abordada, assim como, em particular, o género documentário, constituem exemplos de uso, que partem desta vocação cinematográfica. Mas também, no âmbito do cinema experimental e da arte vídeo, encontramos nesta predisposição a base de muitas obras. O vídeo serviu aos artistas como documento de uma acção, de uma *performance*, como já referimos. A imagem anula-se como tal, para se transformar numa janela que mostra uma realidade reconhecível. Encontramos esta tendência vocacional desde sempre, e também, nas imagens fixas, indiciais ou não.



Quadro 6 – A imagem como «registo».

#### 4.2.2- A Imagem cinematográfica como «ponte»

Tendo em conta agora o eixo do **fluxo electrónico**, podemos distinguir uma propriedade específica das imagens cinematográficas – na sua capacidade de reconstituição não só visual, como temporal. Aliada ao acompanhamento do registo sonoro, esta vocação permite «unir» à distância, e em tempo real, os dois pólos de

comunicação: emissor e receptor. Chamamos de «ponte» à vocação inerente a uma imagem em directo, que sendo também o registo, ganha neste caso um carácter de tempo presente, enquanto o registo apenas possui uma conotação com o passado. A televisão, os sistemas de vigilância, as *webcams*, a vídeo-conferência, a vídeo-chamada são formas de «imagem-ponte». Não confundamos aqui esta vocação com as respectivas instituições, como a televisão, onde é possível encontrar todo tipo e vocações de imagem. Referimo-nos particularmente às situações de um duplo real presente, num «através» da imagem, como no caso anterior, mas que ganha contornos de uma presença instantânea. Este tipo de funcionamento anula quase por completo a presença formal da imagem enquanto significante autónomo. O espectador vê, de facto, e descodifica uma realidade presente que, na maior parte dos casos, «dialoga» com ele (o apresentador do telejornal; os intervenientes dos programas de actualidades, concursos, o interlocutor da vídeo-chamada, etc.,)<sup>70</sup>. Tratando-se ou não de um verdadeiro directo, o que importa é que existe uma «passagem» da realidade – de um tempo e movimento reais – para um outro ponto espacial, daí funcionar como «ponte».

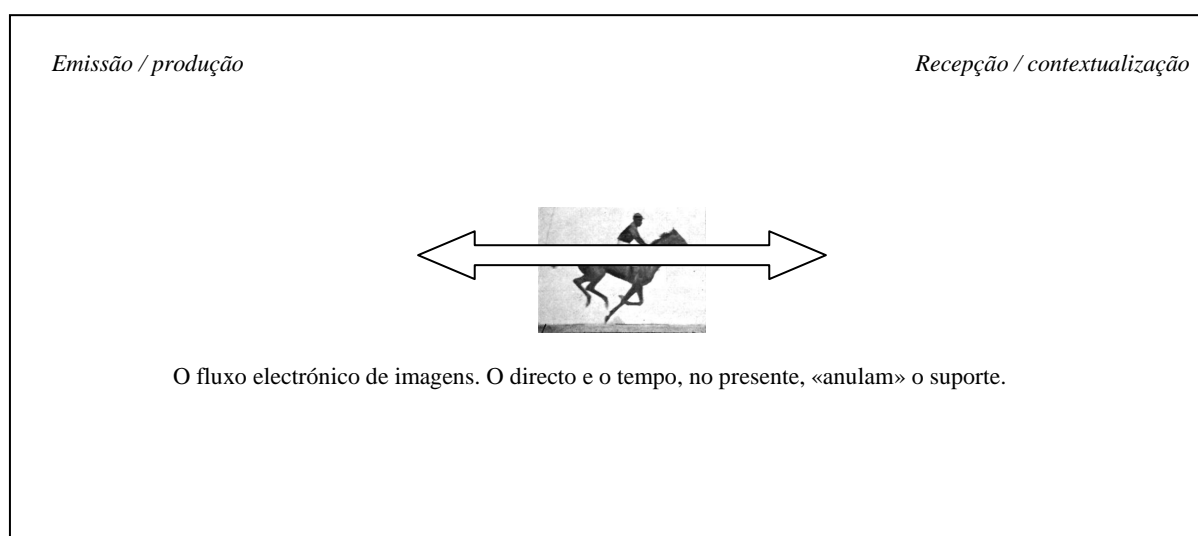
Voltamos à televisão e à sua condição particular de «imagem-ponte», ponte por onde só «circula» um sentido de realidade, enquanto no caso da «vídeo-chamada» ou vídeo-conferência, a «ponte» tem, de facto, dois sentidos. Veja-se o caso das *web-cams*, como paradigmático destes sentidos possíveis: dois interlocutores na internet podem «enviar» a sua imagem cinemática através de uma *web-cam*, mas também é possível que o faça apenas um dos interlocutores, barrando assim um dos sentidos potenciais de circulação. Do mesmo modo

---

<sup>70</sup> Um programa de variedades, na televisão, mesmo que gravado previamente (imagem como registo) funciona também como imagem ponte (falso directo). A partir do momento em que o apresentador profere as palavras «Boa noite, senhores telespectadores» a imagem passa, de facto, a funcionar como uma «ponte», mediante o recurso ao «monólogo», dirigido directamente ao espectador.

integramos aqui os circuitos fechados de televisão (ou vídeo, como queiramos chamar), que introduzem a noção de «espelho», um espelho que capta a imagem de quem observa a imagem. Aqui não há uma ponte entre distâncias, mas sim uma ponte entre o real e o seu reflexo. Por outro lado, nos circuitos, também fechados, de vigilância podemos encarar também a imagem como uma ponte, na medida em que se trata de uma extensão do olhar, de um «ver através de óculos especiais», confirmando a abrangência desta «vocalização» cinematográfica.

Em todos estes casos, a imagem funciona como fluxo, como emissão constante, podendo nunca chegar a haver registo (caso das transmissões televisivas anteriores ao aparecimento da tecnologia vídeo, ou outras situações onde não se recorre à gravação de imagens, mas que no entanto estão a circular pela «ponte» chegando como imagens cinematográficas ao observador). Importa considerar também a interligação da imagem como registo e como ponte, na medida em que se cruzam constantemente. Em suma, estas duas vocações dão origem a um conjunto de usos, que podem ir do mais banal ao mais elaborado, passando por contextos mais práticos, documentais, de simples entretenimento, ou mais artísticos.



Quadro 7 – A imagem cinematográfica como «ponte».

#### 4.2.3- A imagem cinematográfica como «elemento»

Para além daquelas vocações, e sem substituí-las ou eliminá-las, acrescentamos uma outra dimensão, inerente ao substrato cinematográfico do tempo, que define uma outra vocação da imagem, agora «como elemento». Entende-se a imagem, neste caso, na sua continuidade temporal, e nas suas possibilidades de combinação com outras. Deleuze pressupõe esta função quando elabora as suas teorias sobre o cinema, como vimos. A **Imagem cinematográfica** pode ser entendida como um todo constituído por partes. Estamos de volta ao domínio da montagem. A imagem como elemento é, pois, entendida como parte de um todo, como «componente-base» para outros discursos que a transcendem; como recurso e/ou veículo para outras mensagens, verbais ou conceptuais, através de combinatórias mais ou menos elaboradas.

À imagem, privada do seu contexto original, é-lhe atribuído um outro contexto na montagem, alterando em certa medida a sua natureza primeira. Entra aqui todo o cinema, como linguagem, mas também a televisão e o vídeo. Temos, em concreto, o drama filmado, a entrevista de televisão, o filme surrealista, etc. Em suma, tudo aquilo que ultrapassa a função de mero registo da realidade e é consubstanciado em outros géneros de narrativa, de ficção, que se afastam da simples «visualidade». Muitos trabalhos artísticos também usam a imagem com este fim, pois ela ultrapassa a função indicial, e serve de «peça» para elaborar discursos de cariz estético. Nesta óptica, a «imagem-elemento» é como que um suporte para algo maior, algo que pode pertencer ao domínio da poesia, música, literatura, ciência, política, etc. A tónica é colocada no significado, num conteúdo que ultrapassa, de facto, a referência a uma realidade visual.

Reciclamos assim a problemática da narrativa cinematográfica. Todo o cinema clássico, narrativo e ficcional, inclui-se nesta função da imagem, *grosso modo*

(haverão muitas excepções e casos de hibridez, obviamente), já que um filme tradicional procura sempre esconder as marcas da sua produção, e os elementos formais e técnicos, para «contar a história». Sendo o filme um fluxo contínuo de imagens, o espectador do mesmo terá – é mesmo levado a isso – que «seguir» a história, vivendo-a, acompanhando empaticamente a «vida» das personagens.

A ficção, entendida como fabulação, ganha no cinema, ao contrário de na literatura, essa colagem às imagens. Todos os géneros cinemáticos (cinema, vídeo ou televisão) tratam de um modo ou outro desta grande função narrativa. Assim, o cinema traz da literatura e do teatro esse lado narrativo, e ficcional, fazendo uso de retóricas milenares. A ficção atravessa o cinema, está na literatura, na oralidade, consiste no acto de «inventar uma história». Dai não termos considerado, antes, que ela possa vir a definir ontologicamente a **imagem cinemática**. Contudo, é uma das suas principais vocações e foi, sem dúvida, esta vocação – da imagem como elemento – que definiu, em muito, o cinema.

Esta «imagem-elemento» está presente, também, no género documental. A vocação de registo, inerente ao documentário, pode associar-se a outras vocações. Muitos documentários, seguindo parâmetros de discurso narrativo em que há recurso a entrevistas – recurso à voz *off*, sobreposição de diferentes tipos de imagens (fixas e cinemáticas), etc. – usam a «imagem-registo» como base para um discurso que a transcende, fazendo também com que o espectador capte em primeiro lugar os conteúdos, conceitos e ideias, através da continuidade dos acontecimentos cinemáticos apresentados. O «todo» cinemático é muito mais do que as imagens que lhe estão na base, sempre, uma vez que o «todo» resulta do processo factual de visionamento, daí que em qualquer função da imagem devamos ter em conta a relação das partes com o todo, como repetiu exhaustivamente Deleuze. Mas, neste caso, abordamos situações em que se torna

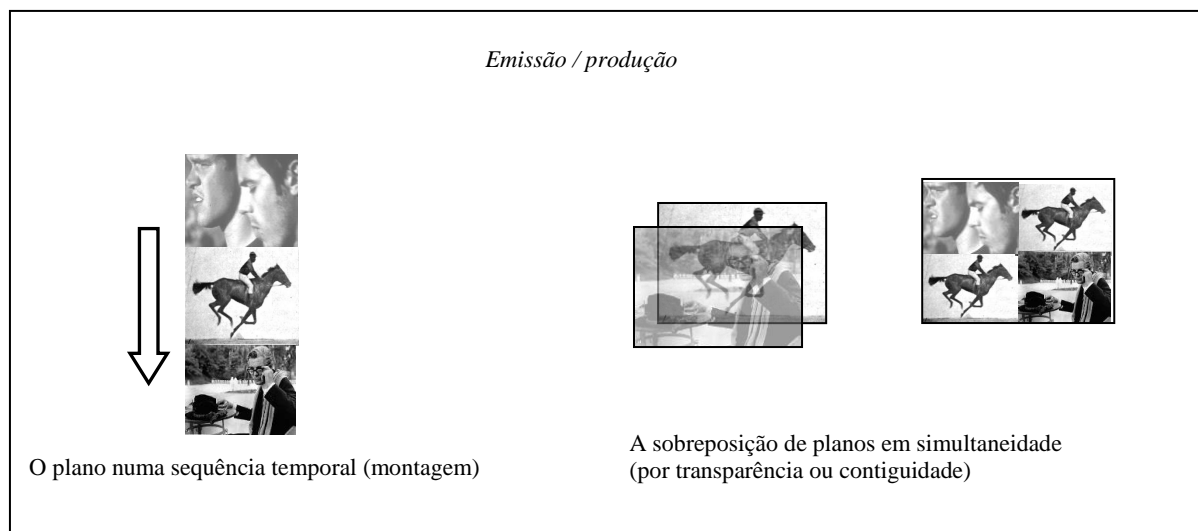
claro que cada plano de imagem, cada excerto de realidade captado, não corresponde ao seu registo, mas «significa» agora num outro contexto. Vemos mais – ou menos – do que o registo: «vemos» a história, o diálogo, a intriga, a reportagem, as ideias, os conteúdos, etc. As imagens sucedem-se, mas não as visionamos na sua qualidade de registos captados do real, mas como partes de um discurso; como ilustrações sucessivas acerca daquilo que se diz. A relação da palavra com as imagens é aqui bastante evidente, na medida em que o som (verbal) tem a capacidade de impregnar o nosso raciocínio.

O conhecido efeito Kulechov<sup>71</sup> explica bem este problema – da relação da imagem «parcial» com o todo, e sobretudo com o seu «antes» e «depois», em termos de ordenação temporal, ou seja de montagem. Poder-se-á dizer que este tipo de relação funcional corresponde inteiramente à montagem? Não, pois se assim fosse usaríamos a palavra montagem, simplesmente. Nem toda a montagem cinemática produz este efeito de anulação do registo, da quantidade de «real» que permanece na imagem em funcionamento. O cinema convencional tira partido desta vocação, mas fá-lo apenas para restituir o «coeficiente do real» – como dizia Machado – aparentando assim uma função de registo que, no entanto é produzida por uma imagem manipulada como elemento de um «todo». O cinema convencional «disfarça» o elemento através das regras de continuidade.

---

<sup>71</sup> Lev Kuleschov, cineasta russo da década de 20, realizou uma experiência que ficaria na história do cinema. Kulechov juntou consecutivamente o plano de um actor (com uma expressão facial neutra) a vários planos de diferentes conteúdos: uma criança, uma mulher num caixão e um prato de sopa. Os espectadores viam sucessivamente, como o comprovaram os inquéritos realizados, uma expressão de ternura, de tristeza ou de fome, conforme a imagem que se colava à do actor. Demonstrou assim uma propriedade básica da montagem, e confirma esta vocação da imagem, como um elemento que se transfigura no contexto cinemático.



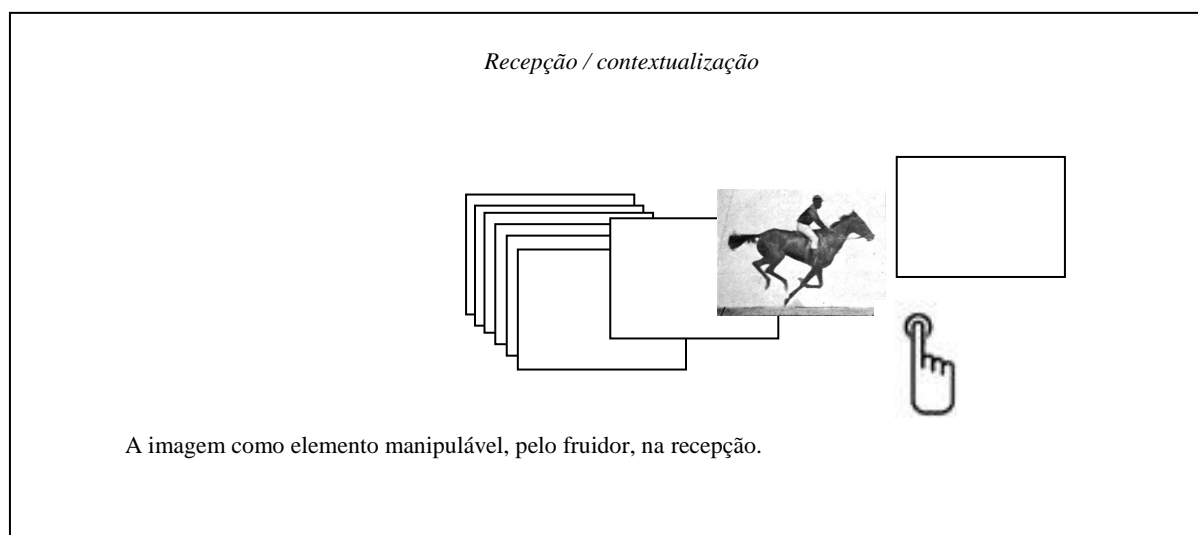


*Quadro 8 – A imagem como «elemento» cinematográfico.*

Por extensão, todo o cinema experimental, a arte vídeo, e outros campos de criação cinematográfica, «jogam» com imagem de modo a considerá-la apenas um elemento na construção de um enunciado visual. Vemos no esquema (quadro 8) como a imagem pode ser uma parte associável a outros elementos. Dois modos básicos de manipulação da imagem, enquanto elemento, podem surgir no todo temporal: através da posição do «elemento» num todo (entenda-se aqui como plano, ou corte, numa sequência de montagem), ou mediante a sobreposição de «camadas» de imagem na simultaneidade temporal, por transparência ou por composição entre vários planos de imagem.

Todos estes modos de «combinação» da imagem como elemento «solto», ganhando novos sentidos na sua relação com outros elementos, acontece na fase de produção/criação da mesma (cinema e vídeo não interactivos, por exemplo). Quê dizer da fase de recepção/fruição? Trazemos assim, de novo, a interactividade ao nosso raciocínio, considerando-a como uma vocação das imagens, integrada na «imagem como elemento». Assim (veja-se o quadro 9) e ainda como «imagem-elemento», a interactividade consiste em possibilitar a manipulação da imagem, como parte de um todo, nos vários sentidos que temos vindo a mencionar, mas

agora não do lado da sua produção, e sim da sua recepção, ou fruição. Digamos que esta vocação é «invertida» em termos dos tempos específicos da imagem, do «antes» para o «depois» da imagem, porém mantendo-se a função básica da imagem como elemento.



Quadro 9 – A interactividade integrada na vocação da imagem como «elemento».

#### 4.2.4- A imagem cinematográfica como «objecto»

A imagem cinematográfica possui, como qualquer outra imagem, um carácter de produto, de elemento físico, integrado no «todo». Não nos referimos a um «todo» cinematográfico, como no ponto anterior, mas à integração no «todo» espacial, físico, onde se insere, por onde circula. Trata-se de uma vocação da imagem, de vector espacial e objectual, enquanto materializada num suporte concreto.

Retomamos Paulo Viveiros, quando evoca a metáfora da arquitectura, quando refere a arte vídeo. Esta vocação é desenvolvida preferencialmente nas instalações artísticas, quer nas primeiras instalações de artistas como Nam June Paik quer nos espectáculos *multimedia*, tão comuns hoje em dia. Aqui a imagem surge enquadrada num espaço físico real como parte desse espaço. Para além do

seu «interior» limitado pela moldura (no sentido amplo dos limites da imagem), como imagem e como discurso, ela possui um carácter de objecto pontual, relacionando-se na sua dimensão, e no seu fluxo visual, com o ambiente que a rodeia. Para além das instalações artísticas, os ecrãs espalhados hoje em dia um pouco por toda parte (lojas comerciais, espaços públicos e na *internet*), também usam a **imagem cinemática** nesta dimensão objectual, tornando-se assim este tipo de imagens numa espécie de «pontos» visuais vibrantes de luz, som e movimento, cinemáticos, mas que se diluem num campo visual mais vasto, o do espaço real com o qual se relacionam, perdendo a sua autonomia e ganhando, por esse motivo, novas leituras.

Curiosamente, o cinema, atendendo à sua tradicional recepção numa sala obscurecida, «escondeu» sempre esta vocação inerente à imagem, esta «objectualidade» e «espacialidade» da imagem. A metáfora da caverna de Platão, que revisitamos, anula deste modo a imagem como objecto, porque reforça a ilusão diegética, e por isso a vocação de registo e de elemento, anulando uma eventual consciência da «espacialidade» física da imagem.

#### **4.2.5- A imagem cinemática como «imagem»**

Definimos, em último lugar, uma vocação singular da imagem cinemática, e que está presente também em toda e qualquer imagem, pelo menos em potência. Anulamos temporariamente as anteriores funções ou vocações, para conceber a imagem «como imagem», em si. O significante, em termos semióticos, assume agora o papel fulcral, como primeiro portador de significado. De certo modo, podemos falar de uma vocação que «anula» as anteriores, pelo menos as vocações iniciais de «registo», «ponte» e «elemento». A imagem não funciona

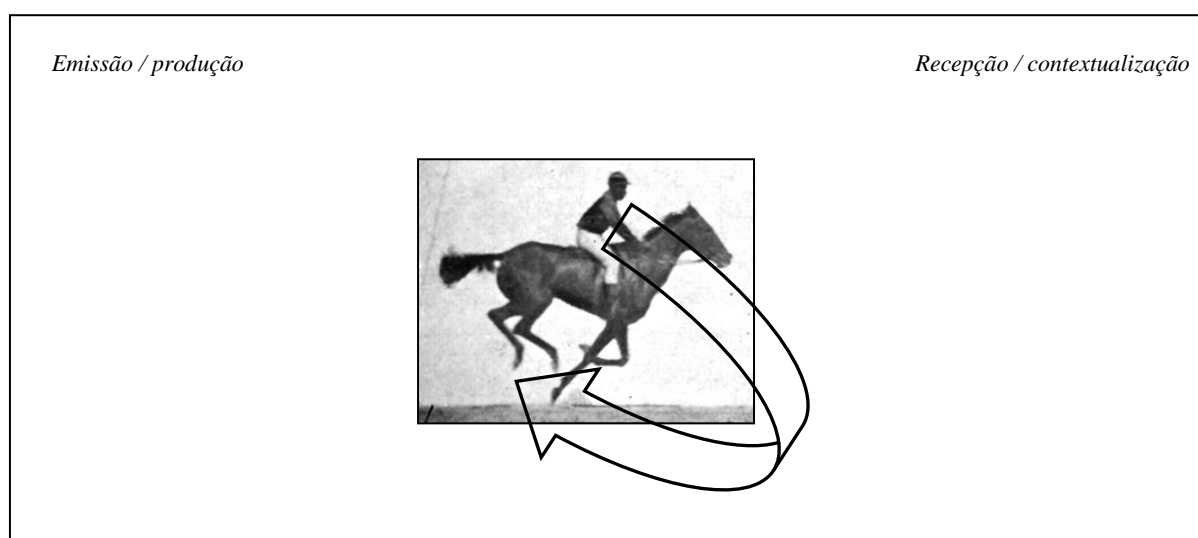
agora como janela, nem como parte de um todo, nem como documento de algo exterior, nem mesmo como objecto no meio de outros, mas surge agora isolada, virada circularmente para si. Esta vocação, aparentemente óbvia – e inerente a qualquer imagem – é, contudo, assaz paradoxal. Para cumprir esta função, a imagem deve «chamar a atenção» para si própria, aspecto por vezes esquecido, porque tendemos sempre a ver para além, ou através, da imagem.

Temos então, e para concluir, dois vectores de definição desta vocação. Por um lado, e de forma clara, teríamos a polaridade icónica, pelo seu lado «negativo», ou seja, as imagens abstractas, que se autonomizam e eliminam o referente exterior. Esta questão introduz a problemática, que não pretendemos esgotar aqui, das relações entre a abstracção e o concreto – e do cunho paradoxal que toda a arte abstracta deu à imagem – e que retomaremos na segunda parte. Trata-se de uma imagem «independente», despida de contexto exterior, mas evidentemente relacionável com esse exterior, e também com o «interior» do espectador. O que importa destacar é que ela possui esta vocação decorrente, directamente, da sua condição icónica.

Por outro lado, e de um modo mais complexo, a imagem indicial, e figurativa – seja fixa ou cinemática – pode possuir também esta vocação. Neste caso, a imagem ganha autonomia em relação ao representado; o «acontecimento» é secundário e os aspectos visuais e sonoros, a forma, ou o significante, auferem de um estatuto próprio, concreto. É óbvio que podemos analisar em qualquer imagem as suas componentes formais intrínsecas, mas, quando falamos de imagem cinemática «como imagem», falamos de um tipo de imagem que explora esta vocação, que «pede» para ser lida, em primeiro lugar, deste modo. Estamos perante uma imagem imanente, inerente a si própria; digamos que se trata de uma classe especial de imagens, que não se esgotam – não confundamos – no

formalismo, mas que ganha contornos mais interessantes, quanto a nós, pela via da auto-referência, ou melhor, da auto-reflexividade.

Assim, parecendo ser uma vocação primeira, e «inocente», da imagem, a «imagem como imagem» funciona de modos muito subtis e provoca no espectador uma consciência da artificialidade da imagem que o situa no plano da reflexividade também. A arte contemporânea tem feito amplo uso desta vocação da imagem em inúmeras propostas estéticas. O percurso histórico da imagem fixa (pintura ou fotografia, por exemplo), assim como do cinema e do vídeo experimental, passam por esta circularidade da imagem «como imagem», como vocação auto-consciente. Esta imagem, longe de ser apenas formalista, como vimos, recorre com frequência às restantes vocações para reflectir sobre elas, ou para «servir-se» delas e (re)criar um discurso que destrói a ilusão, a ficção, a diegese.



Quadro 10 – A imagem cinemática como «imagem»

No âmbito da pintura, para situar o exemplo no campo das imagens fixas, por enquanto, evocamos a célebre obra de René Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*, como exemplo cabal de uma imagem que, através da interferência verbal, se refere a si própria, desmistificando-se como representação. Deste modo, é com esta última «vocação» que simultaneamente concluímos e iniciamos um novo discurso, o da segunda parte desta tese. Esta vocação específica da imagem, desenvolvida sobretudo no âmbito estético e experimental, permite-nos traçar uma primeira abordagem, muito sumária, ao hipotético conceito de **imagem-imagem**, não apenas no sentido de uma imagem «como imagem» mas enquanto manifestação tendencialmente mais «genuína» do carácter auto-reflexivo do pensamento – entendido aqui como um «todo» perceptivo – e que é explorado tanto no cinema experimental como na arte vídeo.

Podemos concluir provisoriamente que a **imagem-imagem** é a imagem auto-consciente que, circularmente, se «pensa» a si mesma, fazendo também pensar o espectador. Muitos dirão que toda a imagem cinemática (todo filme, todo o vídeo, todo o programa televisivo) possui esta vocação em potência, não a de ser imagem-imagem, mas a de fazer pensar o espectador. Esclarecemos, porém, que não se trata de fazer pensar o espectador acerca de, por exemplo, questões sociais, culturais ou científicas, logo, exteriores à imagem (um filme sobre o racismo, um programa sobre a eutanásia, etc.); mas de fazer o espectador pensar **a imagem**.

Este ponto de chegada constitui, pois, a charneira que nos permitirá inquirir sobre a possibilidade de construir um conceito de **imagem cinemática**, agora através daquilo que as imagens dizem sobre si próprias, nos domínios da percepção, da linguagem e, naturalmente, da sua definição.

Nesta perspectiva, e já na sua segunda parte, a nossa tese encaminha-se de novo para a investigação dos pressupostos subjacentes a uma teoria da **imagem cinematática**, mas agora através do entendimento da imagem como modelo teórico de si mesma; enquanto «conceito» capaz de explicar «directamente» aquilo que pode ser entendido como **imagem cinematática**. Deixamos, por enquanto, as teorias e tipologias acerca da imagem, para procurar, nas **práticas cinematáticas** experimentais, as imagens «organizadoras» do nosso conceito.



## A TEORIA NAS IMAGENS



## 5

### CONCEITOS E PRESSUPOSTOS

---

Este capítulo funciona como breve antecâmara metodológica que, a modo de charneira, faz «reiniciar» o nosso discurso nesta segunda parte, de forma a possibilitar uma reflexão crítica sobre os conceitos propostos na primeira. A nossa investigação opera, por assim dizer, uma viragem de 180 graus, já que agora partimos das imagens, e não das teorias acerca delas, para continuar a problematizar e (re)construir o conceito de **imagem cinemática**. Tal tarefa poderá parecer à primeira vista inexequível, e de certo modo paradoxal, uma vez que, na verdade, continuamos a operar no âmbito teórico. Trata-se agora de analisar, teoricamente, a pertinência de uma «teoria» fora do âmbito dos conceitos – entendidos habitualmente como proposições verbais –, na procura de um conceito consubstanciado nas próprias imagens. O argumento que defendemos, doravante, é o de que existe um «fundo teórico» presente nas imagens, no geral, e nas imagens cinemáticas em particular, que remete para os pressupostos teóricos abordados na primeira parte. Uma constatação deste tipo justifica, por si só, esta viragem metodológica que, como referíamos, traça uma nova directriz no percurso de teorização.

Esta mudança de perspectiva epistemológica visa, em última instância, demonstrar que, tanto no cinema como no vídeo – independentemente das suas

vocações mais particulares, ou sedimentadas culturalmente – existiu, e continua a existir, um conjunto de práticas que possuem, no seu cerne, um carácter auto-reflexivo, particularmente direccionado para a questionação da **imagem cinemática** como ideia ou conceito; enquanto realidade conceptual que transcende a especificidade dos meios, as sendas narrativas, os géneros ficcionais, etc. Consideramos que a **imagem cinemática**, entendida como conceito, tem vindo a ser alvo de «investigação» por parte de alguns criadores (cineastas, «videastas», artistas, ou como lhes queiramos chamar). Quando um conceito desta latitude surge auto-reflexivamente como tema na obra experimental, podemos afirmar que estamos perante uma prática artística (cinemática) que experimenta partindo de, e chegando a, um **substrato teórico** de si mesma.

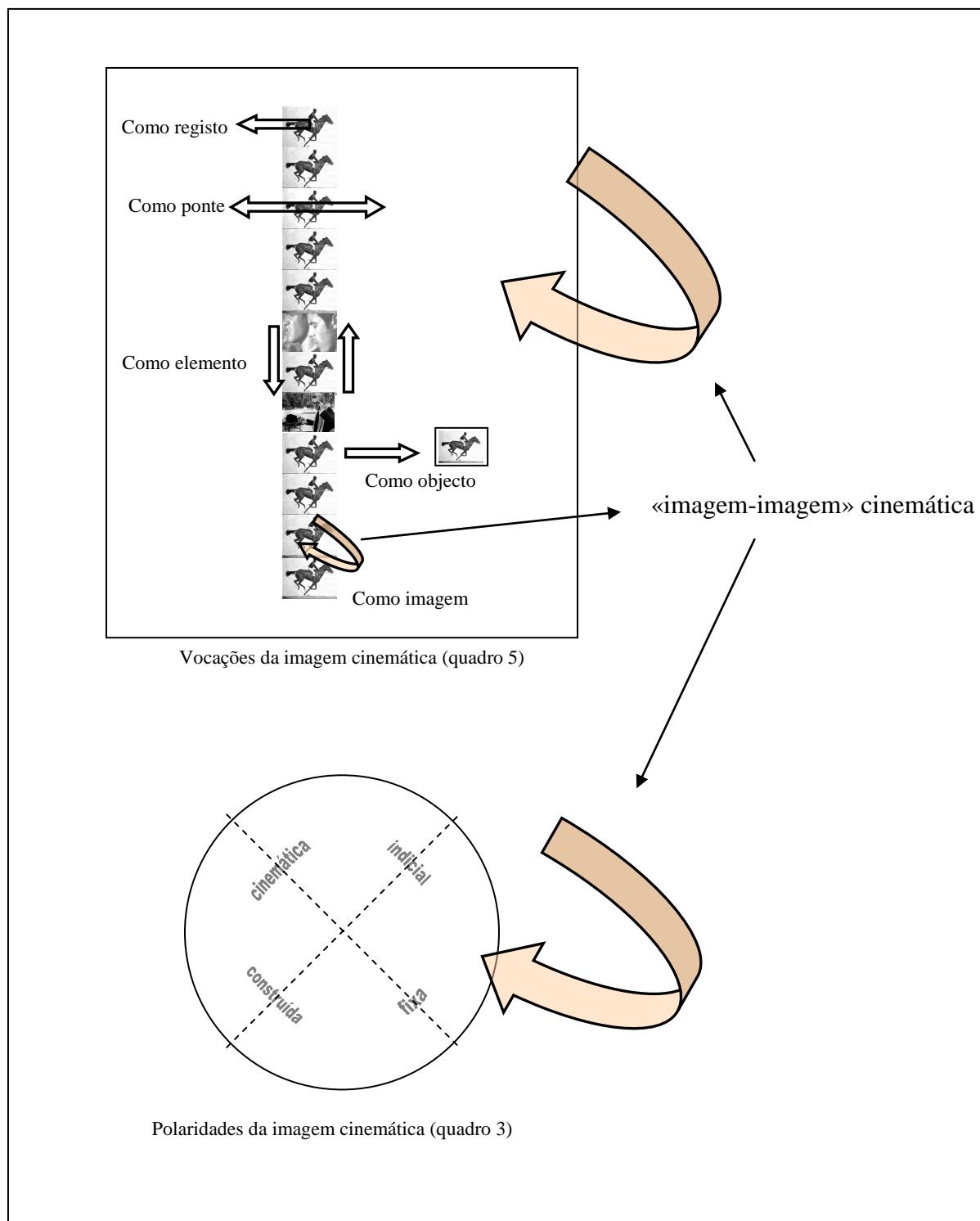
Para reconhecer tal substrato teórico usamos, como pressupostos, os conceitos gerais por nós até aqui apurados, no que toca essencialmente às tipologias da imagem cinemática – nas suas **polaridades** e **vocações** (capítulo 4) – articuladas com uma visão alargada, e que previamente esboçámos, acerca do lugar do «cinemático» no seio das teorias (capítulos 2 e 3).

Em suma, admitir que as imagens podem «teorizar» sobre si próprias – tendo em conta a vocação básica da imagem «como imagem» –, implica definir o lugar da teoria no seio das práticas, nomeadamente das práticas artísticas, para posteriormente avançar no estudo de uma experimentação artística, particularizada no vector «cinemático», e claramente vocacionada para uma «teorização» feita por, e nas, imagens. Pretendemos, pois, chegar à imagem como «teoria» de si própria, *lato sensu*, esboçando, assim, uma circularidade auto-reflexiva no nosso próprio discurso.

## 5.1 - DA IMAGEM AO CONCEITO

Para estabelecer um elo coerente entre as problemáticas apontadas, avançamos uma denominação que visa definir este tipo especial de imagem – caracterizada pela vocação de imagem «como imagem», enquanto imagem auto-reflexiva – e especificamente vocacionada para reflectir acerca do substrato teórico de si mesma. Reconfiguramos, pois, a vocação referida e «criamos» provisoriamente um tipo específico de imagem: a **imagem-imagem**. Este novo conceito levanta, desde já, algumas questões: Existirá uma imagem-imagem em estado puro, ou é apenas um abstracção conceptual? Podem outros tipos de imagem ganhar o estatuto de imagem-imagem? Podemos adiantar que, na sua essência, e reduzida apenas a si mesma, a **imagem-imagem** seria uma espécie de imagem «zero».

Para apoiar esta nova designação, regressamos ao ponto onde havíamos concluído a primeira parte deste trabalho, nomeadamente à tipologia por nós proposta, e que definiu a imagem cinemática segundo polaridades e vocações. As **polaridades**, recordamos, dizem respeito a critérios de classificação ontológica, materializados em eixos de polarização (polaridade cinemática, indicial e icónica). Por sua vez, as **vocações** funcionam como «funções» primeiras, como finalidades em «bruto», passíveis de transfiguração e relação. A **imagem-imagem**, saída da vocação da imagem «como imagem», possui uma natureza complexa que urge aqui explicar, tendo em conta as demais vocações. Para tal redesenhamos os esquemas tipológicos da primeira parte.



### 5.1.1 - Acerca da imagem «como imagem»

Vemos, no esquema, que a **imagem-imagem** pode debruçar-se sobre qualquer vocação, quando «reflecte» sobre as funções, *grosso modo*, da imagem. É neste sentido que falamos de **substrato teórico**, como teoria «implícita»<sup>72</sup>, porque a imagem cumpre, precisamente, um papel fulcral ao funcionar como «enunciação» da sua própria essência conceptual, através de um reflectir sobre as suas vocações (inclusive sobre a sua condição de imagem «como imagem», de modo circular). Digamos que, por exemplo, podem existir imagens que, ultrapassando a mera função de registo, passem a reflectir sobre essa função, naquilo que seria uma espécie de imagem-imagem «como registo». O registo, neste caso, deixa de ser a função primeira da imagem, e passa a ser o objecto da sua reflexão.

Assim, e ainda no domínio da vocação da imagem «como imagem», podemos afirmar que esta é sempre uma imagem «evidente», por assim dizer, pelo menos mais evidente que outras que deixam «passar» o conteúdo (referente) e se colocam em segundo plano. Nas imagens, no geral, existem várias camadas de conteúdo, mas a **imagem-imagem** ganha uma forma curiosa de «imagem-nua» – conceito proposto por José Gil – enquanto imagem que explicita, como principal assunto, o da sua existência como imagem. É neste sentido que falávamos, previamente, de imagem «zero».

A «imagem nua», assim definida por Gil, aproxima-se do nosso conceito de **imagem-imagem**, não excluindo, como vimos antes, a sua condição ou vocação como registo, elemento, ou objecto, mas trazendo para primeiro plano o seu estatuto como linguagem. Na sua condição de imagem autónoma, a **imagem-imagem** é,

---

<sup>72</sup> Ou teoria «directa», segundo Edward Small – teoria que abordaremos no capítulo 6.

portanto, uma imagem «despida» de outras vocações, daí que o conceito de José Gil abona em favor desta propriedade especial das imagens.

Contudo, Gil aproxima o seu conceito de imagem-nua ao de imagem «nova», sem códigos pré-estabelecidos, sem prévia referência a coisas e objectos traduzíveis por palavras, ou ainda como imagem que, segundo o contexto, perde essas ligações e ganha novos sentidos (os *ready-mades*, por exemplo). Temos assim, no caso da nossa **imagem-imagem**, uma imagem que tanto pode ser figurativa como abstracta. O que a caracteriza é, segundo Gil, o «corte» com o verbal. Assim, separada da expressão verbal, a imagem nua «...procura dizer (e dizer-se) pelos seus meios próprios» (Gil, 1996:103). No geral, este tipo de imagem, constituída apenas como imagem, restabelece, assim, um conjunto de ligações «perdidas» entre o verbal e o não-verbal. Deste modo voltamos à relação imagem/palavra, como um dos eixos definidores do lugar da teoria «nas imagens».

Para chegar a uma ideia de imagem «como conceito», apenas resta abordar, circularmente, o modo de funcionamento das **imagens-imagens**. Só podemos concebê-las se trouxermos para o debate a problemática da sua leitura por parte do espectador/fruidor. Ou seja, o entendimento das «imagens-nuas» funda-se na forma específica como é feita a descodificação/recepção deste tipo de imagens. O problema da imagem auto-consciente situa-se, portanto, no âmbito da sua percepção (como vimos na primeira parte). José Gil introduz o conceito de «pequenas percepções» como o elo de ligação entre a linguagem verbal e não verbal, para assim descortinar o lugar da «imagem-nua».

Assim, para o autor, este tipo de imagem surge como um «recorte da massa amorfa de sentido» que faz, portanto, aparecer um «...conteúdo linguístico, e um conteúdo não-linguístico em potência de verbalização, mas não ainda significado pela linguagem». E faz aparecer também «...um laço que os deve unir, preservando

ao mesmo tempo a autonomia do conteúdo linguístico» (Gil, 1996: 98). Para Gil este «laço» é garantido, de facto, por acção das «pequenas percepções».

As pequenas percepções não mais são do que a descodificação atenta e auto-consciente por parte do fruidor, enquanto conhecedor do **substrato teórico** imanente nas imagens. Gil equipara as «pequenas percepções» a uma noção de intervalo; trata-se, pois, de um limiar entre a junção e a cisão. O autor destaca a preposição *E*, como o elemento que une duas coisas distintas, sem criar subordinações mas apenas estabelecendo «ligações»<sup>73</sup>. Introduzimos a noção de auto-reflexividade como substância daquele intervalo, porque opera nos limites da circularidade. A percepção de uma «imagem-nua», ou de uma **imagem-imagem**, é encarada, portanto, como conjunto e, ao mesmo tempo, como um elemento desse conjunto, auto-reflexivamente<sup>74</sup>.

Assim, a fruição da imagem, consubstanciada nas «pequenas percepções», cumpre uma função metalinguística, e portanto auto-reflectida na linguagem. É, pois, através da linguagem verbal (por sua vez composta de zonas verbais e não-verbais) que é possível, auto-reflexivamente, definir e criar um lugar para o não-verbal, ou seja, para a imagem «despida» da sua relação com a palavra<sup>75</sup>. A introdução da

---

<sup>73</sup> Num sentido próximo ao que Deleuze também desenvolve nos seus estudos sobre cinema, quando se refere aos cortes, ou mudanças de plano, que não visam a continuidade narrativa, mas a criação de ligações disjuntivas. O filósofo, a propósito de Godard, diz que a «interacção entre duas imagens engendra, ou traça, uma fronteira que não pertence nem a uma nem a outra» (Deleuze, 1986:242).

<sup>74</sup> Gil liga este dualismo auto-reflexivo ao processo de percepção, na seguinte passagem: «O primeiro modo de apreensão das pequenas percepções supõe um intervalo (écart) interno na percepção. Esta apresenta-se, portanto, como uma imagem-nua: o próprio intervalo é captado subliminarmente, porque se trata de uma inadequação entre uma imagem visível e uma imagem não-visível ou de uma falta perceptiva própria da primeira. Podemos então dizer que há alguma coisa que significa, e alguma coisa que *não significa*» (Gil, 1996:111).

<sup>75</sup> Senão vejamos: «De facto, as pequenas percepções desempenham um papel semelhante ao de um operador ou código de tradução, apto a traduzir imediatamente o não-verbal numa outra linguagem

componente metalinguística assenta, pois, numa «consciência de si» que perpassa as imagens, consciência que é vivenciada pelo espectador – através da sua própria consciência, evidentemente.

Esta circularidade óbvia, mas por vezes esquecida, é a chave para atingir uma «desagregação» plena das dicotomias teoria/prática e imagem/palavra – como iremos demonstrar ao longo deste capítulo. A **imagem-imagem**, assim situada nos domínios do não-verbal, é sempre pré-verbal, por ser um fenómeno enunciável, mas também é pós-verbal, paradoxalmente, pela mesma razão. Gil dá conta desta circularidade «retrospectiva», feita *a posteriori* pela linguagem, explicando que o pré-verbal «...surge assim por retroacção da linguagem sobre a massa amorfa de sentido de onde veio» (Gil, 1996: 97).

### 5.1.2 - Acerca da imagem «como conceito»

Uma das problemáticas que iremos abordar seguidamente é a da relação entre a imagem e a teoria. Para tal é indispensável alvitrar a possibilidade de conceber a imagem como conceito, questionando se ela pode veicular teorias de forma «directa» ou apenas «indirecta». Trata-se, pois, e exclusivamente, de uma **imagem «como conceito» de imagem**.

Convém recordar que um outro investigador, antes de nós, cunhara já o termo de «imagem-conceito», num sentido, contudo, diverso do nosso. Voltamos a Gilles Deleuze, e à sua «imagem-tempo», para distinguir a posição do mesmo em relação a esta questão. Deleuze aborda o cinema experimental na óptica de um cinema de

---

não-verbal». Em suma, as pequenas percepções garantem uma «passagem» através da analogia, das metáforas, através de uma espécie de «mediação imediata» (GIL, 1996:100).



reflexão<sup>76</sup>, e aflora uma ideia de «imagem-conceito» mais geral que a nossa – porque o conceito, para Deleuze pode ser não apenas o de imagem, mas qualquer outro conceito que a imagem possa vir a veicular –, e também, em simultâneo, uma ideia mais específica de «conceito», pois que aplicada apenas ao cinema narrativo.

No entanto, urge esclarecer que a «imagem-conceito», no nosso entender, não pode, nem deve, ser confundida com uma imagem «equivalente» a um conceito, pois assim teríamos uma imagem apenas como símbolo – visualização, metáfora – e/ou materialização de um conceito, e não é disso que se trata. Trata-se de fundir a ideia de imagem e de conceito numa terceira realidade auto-reflexiva, a de imagem-conceito. Este tipo de imagem (enquanto imagem-imagem) possui características quer de imagem quer de conceito, mas nunca será exclusivamente nem uma nem outra.

Introduzimos, portanto, uma outra noção, a de «axioma», enquanto conceito mínimo, que se aproxima da visualidade reflexiva da imagem, no sentido da auto-suficiência. O axioma tem, na generalidade, um carácter de proposição auto-suficiente, constituindo-se como um «princípio geral». No sentido global, axioma é o enunciado evidente por si próprio, aceite sem demonstração, constituindo o ponto de partida de um raciocínio. Entendido como princípio geral, o axioma é uma proposição que se explica por si própria, auto-reflexiva. O axioma funciona como regra, como cláusula particular, porém imbuída com os poderes da generalidade. A **imagem-imagem** pode ser concebida como «imagem-axioma», se quisermos, já

---

<sup>76</sup> Deleuze trata o cinema experimental em dois capítulos do seu segundo volume sobre cinema, capítulos que denomina «o pensamento e o cinema» e «cinema, corpo e cérebro, pensamento» (Deleuze, 1986: 209 a 295). A reflexão cinemática surge, em Deleuze, associada ao corpo, por um lado, como temática do novo cinema do «tempo»; no qual o corpo do actor toma o comando e a individualidade da personagem constitui o elemento primordial de reflexão para o cineasta. Deleuze distingue ainda as noções de «problema» e «teorema», que vincula ao cinema de reflexão, exemplificando-as, mais uma vez, com a obra do omnipresente Godard.

que, sendo um fenómeno particular, possui a capacidade de concentrar, em si, entendimentos gerais.

O axioma está próximo, pois, do conceito de teoria, na medida em que ambos se situam no domínio das generalidades e dos princípios. Parece-nos, neste contexto, que o axioma está, sem dúvida, mais próximo de um enunciado visual, ou seja da imagem, na medida em que a **imagem-imagem**, ao reflectir sobre si própria – sobre características inerentes aos seus processos de construção, ou à sua percepção – poderá vir a constituir uma espécie de axioma, no sentido de se explicar e bastar a si própria. A imagem poderá, deste modo, constituir um princípio geral, não num sentido explicativo de toda a realidade, mas enquanto enunciado evidente, mínimo, e que possibilita uma construção teórica mais complexa, *a posteriori*.

Resumindo, a imagem «como imagem» coloca-se numa posição crítica perante si mesma e perante a linguagem, na medida em que se relaciona, sempre, com a palavra – por oposição, por osmose, por paralelismo, etc. O **substrato teórico** – entendido como «axioma» conceptual – situa-se, pois, no intervalo do fluxo linguístico entre a palavra e a imagem.

## **5.2 - A AUTO-REFLEXIVIDADE COMO PRESSUPOSTO**

Começamos por abordar os fenómenos auto-reflexivos, a modo de introdução geral, para enquadrar posteriormente a imagem cinemática experimental como concretização de uma vocação específica da imagem como «imagem», vocação que definíamos antes como auto-reflexiva.

A auto-reflexividade, ou auto-referência, pode definir-se, de modo geral, como «consciência de si», logo como auto-consciência; um fenómeno amplamente conotado com as retóricas intelectuais de carácter circular. Embora, para muitos desprovida de interesse – porque, à primeira vista, meramente tautológica –, uma análise mais cuidada permite verificar, no entanto, que a auto-reflexividade (ou apenas reflexividade) é inerente ao homem; seja ele um filósofo, um artista ou um gestor, por exemplo. Este fenómeno, que pode acontecer de forma mais consciente ou não, é inseparável da linguagem porque faz parte das operações do pensamento humano.

### **5.2.1 - O pensamento auto-reflexivo**

A circularidade do raciocínio é, pois, imanente ao pensamento; está presente a partir do momento em que «pensamos» no que estamos a pensar, e implica a auto-consciência da artificialidade, incontornável, do nosso discurso. Este estado «atento» permite que encaremos o nosso próprio pensamento como sujeito e objecto, simultaneamente. Assim, num processo típico de auto-reflexividade, sujeito e objecto constituem-se numa entidade única, mesclada e global. Ao tomar como exemplo a frase «eu estou a pensar», ou ainda a célebre afirmação de Decartes

«penso, logo existo», percebe-se a dimensão circular da auto-reflexão, ou auto-reflexividade, como aqui preferimos denominar. Alguns autores adoptam a metáfora do espelho para comparar o pensamento auto-reflexivo com o «ver-se no espelho», e deste modo «vermos» que estamos a «ver».

Para além desta situação «corrente» de auto-reflexividade, podemos ainda acrescentar um outro nível, mais complexo: o da consciência racional e sistemática da auto-reflexividade (que supõe uma meta-auto-reflexividade), como manifestação apurada da auto-consciência, e que se traduz, na prática, em estudos teóricos acerca deste fenómeno. Esta preocupação «consciente» acerca da auto-consciência tem a sua raiz na filosofia – concebida aqui como uma disciplina do saber que visa pensar o próprio pensamento –, um facto extensível a todas as áreas que trabalham com os fenómenos da linguagem. As disciplinas, como a linguística, que exploram a vocação da linguagem para reflectir sobre si própria, através da metalinguagem, constituem o exemplo mais claro de uma postura auto-reflexiva, que problematiza sistematicamente todas as formas possíveis de auto-refêrencia. Mas é sobretudo a filosofia, e particularmente a filosofia analítica, desenvolvida ao longo do século XX, a área que mais se aproxima deste ponto de vista epistemológico meta-auto-reflexivo, por debruçar-se, criticamente, sobre a linguagem.

Citamos Hilary Lawson, e o seu estudo sobre a presença da auto-reflexividade<sup>77</sup> no pensamento filosófico contemporâneo, para definir esta atitude auto-consciente que informa, de um modo geral, a filosofia. A autora explicita: «Reflexivity, as a turning back on oneself, a form of self-awareness, has been part of philosophy from

---

<sup>77</sup> Na língua original do texto, a autora usa o termo *reflexivity* (que dá título ao livro) ao contrário de outros autores que preferem o termo *self reflexivity*. Tendo em conta que a reflexividade é sempre auto-reflexividade, preferimos, na tradução, usar o segundo porque vinca – mesmo correndo o risco da redundância – o carácter de reflexão em direcção a «si próprio», que caracteriza este tipo de fenómenos.

its inception» (Lawson, 1985:9). Nesta ordem de ideias, e segundo a autora, as questões auto-reflexivas surgem ampliadas num contexto filosófico pós-moderno, incidindo preferencialmente na problemática da linguagem e dos nichos teóricos a ela associados. Assim, a auto-reflexividade ganha novo ímpeto «...in consequence of the recognition of the central role played by language, theory, sign, and text» (Lawson, 1985:9). Ao reflectir sobre a linguagem, «auto-reflexivamente», no domínio de uma filosofia analítica, a auto-reflexividade opera uma duplicação, criando deste modo uma situação metalinguística complexa.

Assim, numa óptica pós-moderna, a auto-reflexividade possibilita a questionação de binómios tradicionais e milenares, construídos por um pensamento moderno e dicotómico. Lawson dá-nos conta de algumas antinomias que são postas em causa pela auto-reflexividade, como o são os pares: mito e realidade, facto e ficção, verdadeiro e falso, entre outros. O pensamento auto-reflexivo «desmonta» cada um dos pares acima referidos, nos dois sentidos, diluindo os limites de cada conceito. O mito, por exemplo, pode ser concebido como real e o real como mito. Problematisa-se assim os limites, ou limiares, entre pólos opostos, facto que lhes retira o seu carácter redutor e atribui-lhes um novo estatuto, mais flexível.

Lawson analisa, no seu estudo, os aspectos auto-reflexivos presentes na filosofia de Nietzsche, Heidegger e Derrida, encontrando um denominador comum, consubstanciado no carácter analítico das posições assumidas por aqueles filósofos: «Seen in the light of reflexivity, the works are given an internal coherence more commonly associated with analytic philosophy». É esta coerência interna que caracteriza o trabalho de Nietzsche, Heidegger e Derrida, segundo Lawson, como aceitação e legitimação dos paradoxos produzidos, constantemente, pela auto-

reflexividade<sup>78</sup>. Trata-se, no global, de uma preocupação constante com a análise da linguagem, preocupação que se manifesta na prática – como veremos mais adiante – em vertentes artísticas ligadas ao minimalismo e à arte conceptual. De certo modo, a arte e a filosofia encontram-se frente à frente neste programa auto-reflexivo; desenvolvendo discurso acerca do próprio discurso, que remete sempre para o uso da linguagem<sup>79</sup>. Quando a reflexividade é assumida, e integrada no discurso, surge uma tomada de consciência em relação ao eterno movimento, ou fluxo inter-textual, que se dá continuamente entre realidade e pensamento, entre imagem e palavra, e outras realidades habitualmente bipartidas. Não é possível, portanto, eliminar a auto-reflexividade, a não ser artificialmente. Trata-se de um «movimento» constante do pensamento, como refere a autora: «...an inescapable movement which is still present in the moments of apparent stillness» (Lawson, 1985:28). Posto isto, podemos afirmar que estamos permanentemente situados nos limiares da auto-reflexividade, quer estejamos dela conscientes quer não.

Nesta ordem de ideias, e no caso específico Heidegger, o «conflito» entre linguagem e realidade é visto também de modo auto-reflexivo. A «realidade» pode ser encarada como apenas mais uma palavra, dentro da linguagem: «Human beings remain committed to and within the being of language, and can never step out of it and look at it from somewhere else». Confirmamos, com as palavras de Heidegger, que tudo se passa no domínio da linguagem, pelo que estamos, apesar de a produzir, sempre «contidos» nela: «...thus we always see the nature of language only to the extent that language itself has us in the view, has appropriated us to

---

<sup>78</sup> Esta afirmação de Hillary Lawson pode induzir a erro, se pensarmos segundo um paradigma redutor e dicotómico. Não se trata, simplesmente, de «aceitar» o paradoxo, como tal – insolúvel e viciosamente circular –, mas entendê-lo como uma realidade linguística incontornável e explorá-lo metodologicamente.

<sup>79</sup> Lawson destaca a presença ubíqua da linguagem no pensamento pós-moderno explicando, em relação a Nietzsche, Heidegger e Derrida, que «... their view that reflexivity cannot be avoided is partly explicable in terms of their understanding of the role of language» (Lawson, 1985:24)

itself».<sup>80</sup> Lembramos, neste contexto, Wittgenstein por usar também de um ponto de vista auto-reflexivo no seu *Tractatus*. Nesta obra, Wittgenstein constrói um discurso teórico acerca das relações entre a linguagem e o mundo que, paradoxalmente, nega a sua própria possibilidade de existir (como discurso). O filósofo mantém a sua teoria num estado de permanente auto-consciência, quando afirma, em primeira pessoa: «My propositions serve as elucidations in the following way: anyone who understands me eventually recognizes them as nonsensical, when he has used them – as steps – to climb up beyond them»<sup>81</sup>. Wittgenstein gera, deste modo, uma desconstrução circular que abrange o próprio leitor do texto, envolvendo-o reflexivamente num movimento em espiral, infinitamente retroactivo.

Esta auto-consciência teórica, associada ao discurso filosófico, pode ser transposta para outros campos do saber e do fazer. Num nível geral de abordagem, a auto-referência constitui um problema de ambiguidade tautológica. Esta ambiguidade «circular» tem como consequência, quando vista à luz de um raciocínio lógico, frequentes contradições e paradoxos, os quais têm sido matéria permanente de estudo, constituindo verdadeiros desafios ao pensamento<sup>82</sup>. A matemática, como linguagem, no domínio da lógica, encontra-se «mergulhada» na auto-referência. São inúmeros os problemas com que o raciocínio matemático se depara, em termos de paradoxos e contradições, produzidos normalmente pelo carácter auto-referente dos

---

<sup>80</sup> Heidegger citado por Lawson, Hillary (1985:25).

<sup>81</sup> Wittgenstein citado por Lawson, Hillary (1985:26).

<sup>82</sup> Frases como «nenhuma afirmação é definitiva», «não há mais nada para dizer», «não posso responder», etc., são proposições que reflectem a sua negatividade, e a reenviam para si mesmas, anulando o seu conteúdo e criando, assim, uma contradição hermenêutica, um paradoxo tautológico. As tautologias são «proposições paradoxais», já que, simultaneamente, são verdadeiras e falsas, ou, alternadamente, verdadeiras ou falsas.

enunciados. Os paradoxos de Russell são exemplares neste domínio, e dizem respeito à dualidade circular do «todo» que se inclui nas «partes», e vice-versa<sup>83</sup>.

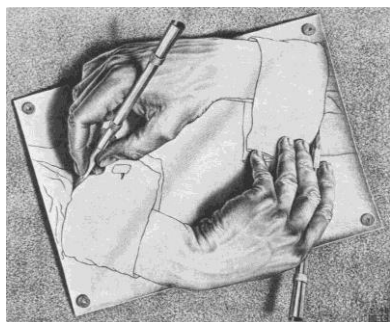
Ainda na matemática, encontramos casos exemplares de auto-reflexividade que conduzem a situações paradoxais, tais como o «teorema da incompletude» – proposto pelo matemático austríaco Kurt Gödel – um dos mais relevantes teoremas da lógica matemática do século XX. Esta incompletude, teorizada por Gödel<sup>84</sup> opõe-se ao formalismo de David Hilbert, segundo o qual toda a proposição da matemática podia ser entendida como falsa ou verdadeira. Gödel demonstrou que a aritmética é incompleta, assim como tudo o que a ela se reduza será incompleto. O problema da aritmética é um problema de circularidade, daí a noção de incompletude que visa dar conta desse reenvio constante dos conceitos para si mesmos. Para Douglas Hofstadter, autor de *Gödel, Escher e Bach*, o teorema da incompletude não é apenas matemático, pode ser «visto» e «ouvido» em outras formas de linguagem humana, materializando-se nas obras artísticas, como no caso da música ou as artes visuais. Hofstadter demonstra, no seu estudo, que as três individualidades analisadas, Gödel, Escher<sup>85</sup> e Bach, embora actuando em campos diversos, têm pontos de convergência: todos são predominantemente auto-reflexivos e trabalham com paradoxos. Deste modo, a auto-reflexividade e o paradoxo atravessam as

---

<sup>83</sup> A sua teoria dos tipos gera o paradoxo da totalidade dos elementos, que, como conjunto, faz parte desse mesmo conjunto, criando uma circularidade *ad infinitum*.

<sup>84</sup> As proposições de Gödel, datadas de em 1931, seguem a linha do clássico paradoxo de Epimênides (“esta proposição é falsa”) ou do, não menos conhecido, paradoxo de Zenão (o corredor e a tartaruga)

<sup>85</sup> Maurits Cornelius Escher, *Drawing Hands* (1948), litografia.





actividades científicas e artísticas: o homem reflecte sobre o homem, a arte reflecte sobre si própria. Em última instância, a auto-reflexividade atinge todos os domínios e usos da linguagem.

O paradoxo introduz, na generalidade, uma quebra nas estruturas dicotómicas do saber, pois aparenta ser um raciocínio fundamentado e coerente, mas esconde contradições decorrentes de uma análise cuidada da sua estrutura, complexificando-se à medida que tentamos clarificá-la. Surge, por isso, como uma proposição ou argumento que contraria os princípios básicos do pensamento tido como racional. O problema resolve-se criando um outro nível discursivo, uma forma alternativa de encarar os paradoxos. No fundo, deve ser introduzido sempre um nível superior, um meta-nível, como diz Lawson (1985:15), para ultrapassar os paradoxos. O problema do conhecimento passa a ser em grande medida um problema de enunciação do conhecimento, no cerne da linguagem, como muitos filósofos viram, e como acontece frequentemente nas matemáticas, que trabalham também a linguagem.

Se não for criado esse meta-nível, e para evitar a circularidade, podemos optar por desenvolver um raciocínio fechado e não auto-consciente, tornando-se, contudo, impermeável e redutor. Ou, pelo contrário, podemos criar sucessivos meta-níveis, o que pode acarretar um outro «perigo», não menos constrangedor: o de despoletar um efeito de circularidade paradoxal, onde o «contentor» se «contém» a si próprio *ad infinitum* (seja imagem, palavra, frase, teoria, etc.)<sup>86</sup>. Portanto, a metalinguagem,

---

<sup>86</sup> Para exemplificar uma situação de auto-reflexividade sucessivamente acumulada, imaginemos vários níveis constantes de metalinguagem, que fazem surgir um efeito de sobreposição cumulativa, ou efeito de abismo (*myse en abyme*). Um exemplo óbvio poderia ser: «eu afirmo», «eu afirmo que afirmo», «eu afirmo que afirmo que afirmo», e assim até ao infinito. Como contraponto visual, podemos citar o caso das «imagens dentro das imagens», enquanto estratégia presente em, por exemplo, capas de revistas que «retratam» alguém segurando a mesma capa de revista (e que, por sua vez, contém «alguém segurando a mesma capa de revista»), e assim sucessivamente.

na generalidade, surge como um nível «superior», fora de uma realidade qualquer – embora esteja sempre, e na verdade, dentro dela – como uma deslocação de ponto de vista, como um ponto de vista abstracto e superior, no intuito de encarar o problema sem incluir-se no problema.

Para além de um carácter meramente circular e tendencialmente tautológico, é admissível que todo o raciocínio crítico, sendo auto-crítico, seja sempre auto-reflexivo. Por esta razão é comum, nos discursos, verbais ou imagéticos, encontrar esta característica, presente em diversos graus. Podemos concluir, por extrapolação, que toda a linguagem é auto-reflexiva já que ela é produto das faculdades mentais do ser humano, na medida em que este possui a capacidade primeira de pensar-se como ser, ou seja, de se auto-nomear como tal.

A imagem, e é disso que nos iremos ocupar, pode também ser auto-reflexiva; ou, se quisermos, usar de estratégias que conduzem a uma descodificação e interpretação auto-reflexiva por parte do espectador/fruidor. Em que medida esta imagem auto-reflexiva, produzida no domínio das práticas artísticas, pode levar-nos à teoria? Advogamos, precisamente, uma visão auto-reflexiva como estratégia metodológica, para assim «desconstruir» os limites entre o pensamento teórico e as práticas da imagem. Tal pressuposto implica um raciocínio aberto e metalinguístico, como tem vindo a defender, entre outros, Edgar Morin.

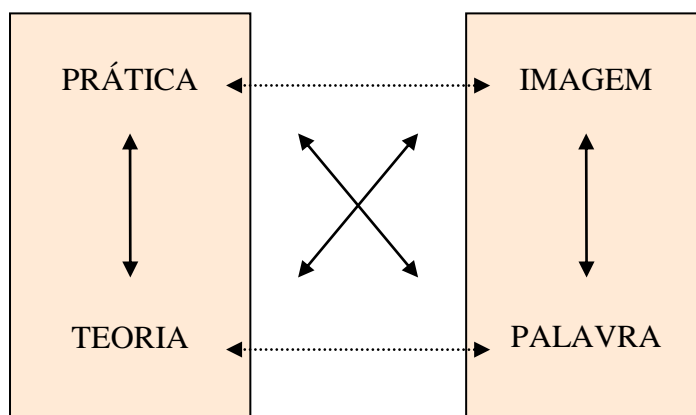
Desenvolvemos, pois, sob a alçada das premissas auto-reflexivas de Morin, algumas linhas prévias de análise que procuram discernir o papel da imagem – num sentido global – na construção de um conceito de imagem (ou seja, um conceito de si mesma), por oposição ao discurso verbal veiculado pelas palavras (como no caso das teorias por nós abordadas na primeira parte desta tese). Delineamos, pois, neste ponto, um conjunto de relações entre os conceitos que consideramos fundamentais para entender o lugar da teoria na prática das imagens para, mais

adiante, aplicar estes pressupostos à análise de algumas imagens cinemáticas seleccionadas para o efeito. Para verificar esta tese partimos da hipótese, expressa no título, de que é possível, através da imagem, «(des)construir» conceitos – e consequentemente, no nosso caso, a possibilidade de «(des)construir» um conceito de imagem e/ou de imagem cinemática – a partir da vocação crítica e problematizante das práticas auto-reflexivas.

Posto isto, perguntamos desde já: em que medida podemos considerar que existe, de facto, «teoria nas imagens»?

Tentaremos responder esta questão por duas vias. Por um lado, mediante o levantamento sumário de algumas questões que ligam: a teoria à prática; a teoria à imagem e, posteriormente, a imagem à palavra (o «não-verbal» ao «verbal»). Por outro lado, e consequentemente, tentaremos equacionar esta «desconstrução teórica» através das práticas artísticas, tidas aqui como «experimentação» no campo da imagem, e no modo como estas se relacionam com as teorias no geral; ou seja, através da presença, como alguns autores defendem, de um carácter teórico nas práticas artísticas, nomeadamente nas práticas de carácter cinemático.

Para tal avançamos um esquema simples, com o objectivo de visualizar o conjunto de pares antinómicos que pretendemos associar, para descortinar os limites entre os mesmos. No quadro 11 esquematizamos os principais pontos de contacto a ter em conta no nosso empreendimento. Assim, começamos por abordar a relação entre as noções de prática e teoria, tendo em conta as práticas artísticas no geral, e as cinemáticas em particular. Apontamos desde já a sinuosidade linguística da antinomia palavra / imagem – que «separamos» pragmaticamente do par prática / teoria – para isolar esta problemática, que será abordada em profundidade aquando do recurso a exemplos concretos de obras cinemáticas.



Quadro 12 – A «limiaridade» dos conceitos. Esquema de relações.

Para finalizar, chegaremos aos vectores de cruzamento (na diagonal) que elucidam a relação da palavra, oral ou escrita, com as práticas no geral, e por último, a relação global da imagem com a teoria. É nesta derradeira relação, literalmente transversal, que vislumbramos o caminho mais «curto» para conceber um possível **substrato teórico** contido na imagem, como lugar de cruzamento linguístico, que importa definir.

### 5.2.2 - Entre teoria e prática / Morin e a «metalógica»

Tendo em conta a problemática da auto-reflexividade, e para precisar o fenómeno de circularidade imanente à nossa tese, operamos em primeiro lugar a desconstrução do binómio teoria/prática, apoiando o nosso raciocínio nas teorias desenvolvidas por Edgar Morin; nomeadamente através da sua «teoria da complexidade» e do seu «método». Destacamos a presença de um princípio «dialógico» no seio da reflexão teórica, que Morin aborda ao longo da sua obra, e se constitui como consciência da complexidade. Esta complexidade – particularizando

agora na nossa teoria – fundamenta a defesa de um **substrato teórico** presente nas imagens, que poderá contribuir a conformar um conceito de **imagem cinemática**. É, pois, esta complexidade que fundamenta a «organização» da nossa investigação em, *grosso modo*, duas «metades». Na primeira parte da nossa tese, elaborámos um discurso a que Morin chamaria de «dedutivo-identitário» (Morin, 2002:167), porque apoiado numa lógica racional, decorrente dos conceitos e pressupostos teóricos. Nesta segunda parte, e para (des)construir auto-criticamente a primeira, fundamos os nossos alicerces na «pertinência de um pensamento complexo» (Morin, 2002:182), para dar conta da complexidade «metalógica», subjacente à possibilidade de conceber as imagens, e em especial as cinemáticas, como «portadoras» de teoria.

Apoiamos, pois, os nossos raciocínios neste autor, na medida em que ele estabelece um conjunto de princípios «metalógicos», com o claro objectivo de «ultrapassar» a lógica tradicional, questionando assim a tradição racionalista. Estes princípios funcionam como «axiomas» epistemológicos e visam, segundo este autor, redefinir o conhecimento acerca do conhecimento, situação que implica, em última instância, uma «fusão» entre teoria e prática. Para compreender esta fusão desmontamos, em primeiro lugar, o conceito genérico e tradicional de teoria.

No geral, entende-se por teoria «o conjunto de concepções sistematicamente organizadas sobre um determinado assunto» e acrescenta-se, em termos de finalidade, que «...a teoria procura remeter diversos fenómenos ou saberes vários a alguns princípios simples ou a um princípio único» (Birou, 1982:403)<sup>87</sup>. No entanto,

---

<sup>87</sup> Esta ideia de organização sistemática (enquanto ontologia teórica) e a procura de princípios gerais (enquanto vocação inerente da teoria) são, paradoxalmente, elementos definidores demasiado gerais e «teóricos». As teorias, na verdade, formam-se a partir de um conjunto heterogéneo de saberes, e estabelecem um sem número de pontos de contacto com tantas outras realidades, que será muito perigoso generalizar – no fundo, teorizar – de modo tão «simples» o seu estatuto e a sua vocação.

não podemos descurar que tanto a filosofia como a ciência são actividades teóricas que, muito para além daquela definição, envolvem sempre, e também, uma acção criativa, a um nível de criação mental; logo, implicam uma «prática» no domínio específico dos conceitos. Contudo, estas duas grandes áreas do conhecimento são convencionalmente, e em «teoria», definidas pelo discurso escrito, caracterizado pelo uso da linguagem verbal, ou seja, pela palavra, como veículo das ideias e conceitos. É nesta concepção tradicional de teoria – como produção assente nos domínios da linguagem verbal – que jaz, quanto a nós, a habitual dificuldade para encarar, sem cepticismos, a teoria como «prática» e a prática como «teoria», *grosso modo*. Quanto a nós, esta dificuldade surge ao pretender-se «colar» a noção de «teoria» à de «palavra», sem ter em conta a complexidade intrínseca da teoria – sobretudo a um nível mental – já que se trata de um fenómeno de criação complexo, onde «verbo» e «não verbo» (imagem) se conjugam indistintamente, como tentaremos mostrar.

Para conceber abertamente a teoria como uma «prática» e, inversamente, encarar a prática como uma desconstrução teórica, dever-se-á admitir, como bem o aponta Morin, uma diluição de fronteiras entre os conceitos, percebendo o conhecimento como um todo. Trata-se, pois, de uma atitude «metalógica», que funciona como um «metaponto» de vista, ou como um ponto de vista crítico que «...decapa, limpa, purifica a teoria, devolve-a aos seus constituintes fundamentais, revela a sua organização interna» (Morin, 2002:179). Este ponto de vista englobante, situado ao mesmo tempo dentro e fora do objecto de estudo «...ultrapassa a teoria pela reflexividade, que elabora conceitos de segunda ordem (conceitos que se aplicam a conceitos)». Concordamos com este filósofo quando afirma que a auto-reflexividade, aplicada às teorias, é um circuito de «objectivação/subjectivação, ao mesmo tempo excentrando e recentrando» (Morin,

2002:179). Este movimento circular justifica, assim, a nossa posição «metalógica» perante os conceitos e as imagens, e/ou perante a teoria e a prática.

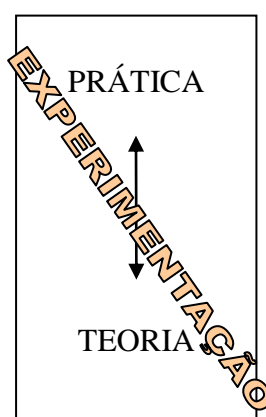
Posto isto, perguntamos se fará sentido distinguir, auto-reflexivamente, o que é teórico do que é prático? Tomemos como exemplo a ciência que, de um modo geral, associa a experimentação à produção dos conceitos, para equacionar tal questão. O empirismo racional da ciência – ou racionalismo empírico – funciona como uma sorte de dialéctica teórico-prática e aproxima-se, de certo modo, a uma ideia de «fusão» entre prática e teoria, fusão que aqui nos propomos definir. Este «empirismo» científico está, no entanto, muito mais conotado com a enunciação de hipóteses do foro verbal, e conceptual, que se traduz numa verificação *a posteriori* dos dados empíricos, em situações experimentais de laboratório (ou de métodos diversos aplicados na observação de factos concretos). Este «reenvio» da teoria para a prática constitui, de algum modo, uma operação de sentido inverso em relação ao que verificamos nas práticas artísticas, nomeadamente com as estratégias estéticas conceptuais que, como veremos mais adiante, produzem verdadeiras reflexões de carácter «teórico». Portanto, em ambos os casos, estamos na presença de uma «dialógica» contínua, como diria Edgar Morin, no sentido de um diálogo retroactivo entre ambos os extremos, entre a teoria e a prática.<sup>88</sup>

Este diálogo entre práticas e teorias dá-se, quanto a nós, num contexto exclusivamente experimental, visto que nem todas as práticas são experimentais – muitas limitam-se apenas a reproduzir esquemas pré-concebidos – e nem todas as teorias pressupõem uma experimentação. Experimentar implica na globalidade, quer

---

<sup>88</sup> De um outro ponto de vista, para Nelson Goodman, a teoria e a prática são modos diversos de conhecer o mundo, porém complementares. Para Goodman estas formas de conhecimento são apenas «versões» do mundo. O conhecimento do mundo é determinado pelas versões que dele dispomos, daí que «...comparar uma teoria com uma experiência é comparar uma versão com outra versão» (Goodman, 1995:7). Esta posição não invalida, contudo, que possamos entender as «versões» como partes de um «todo» dialógico, na óptica de Morin, com a qual concordamos.

para a ciência quer para a arte, testar novos caminhos, ensaiar soluções, alterar dados para fazer surgir outros novos. Experimentar é criar e pressupõe, sempre, um fundo teórico de origem; logo, é um acto de manipulação de conceitos que são, deste modo, postos em «prática». Situamos, pois, a experimentação – nomeadamente a artística – no cruzamento, e como elo de ligação, entre os conceitos de teoria e de prática:



Quadro 13 – A experimentação (artística) no cruzamento entre teoria e prática.

Chegamos assim, na globalidade, a uma ideia de teoria subjacente à prática, mas também à ideia oposta, a de uma «prática» teórica. A dicotomia teoria / prática desfaz-se, por assim dizer, a partir do momento em que entendemos os dois pólos como partes de um conjunto mais vasto e uno que corresponde, *grosso modo*, ao conhecimento, como finalidade última. Trata-se de um movimento contínuo entre ambas realidades, como sintetizou, muito eficazmente, Fernando Pessoa, ao dizer que «...a teoria não é senão uma teoria da prática, e a prática não é senão a prática de uma teoria» (Pessoa, 1926)<sup>89</sup>, acrescentando de modo metafórico que «... foram feitas uma para a outra».

---

<sup>89</sup> In “Revista de Contabilidade e Comércio”, n.º1, Jan. 1926. (Artigo de apresentação da revista).

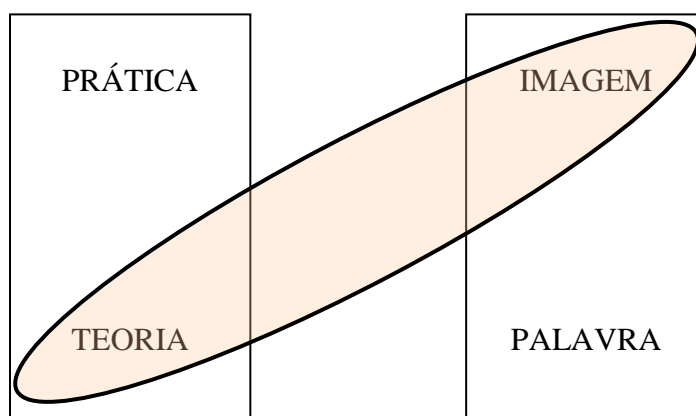


Concluímos então que só uma noção como a de sistema complexo, decorrente dos conceitos de Morin, permite pensar a teoria e a prática de um modo global, como que estando uma contida na outra, sem descurar outras relações e implicações. Para tal, e como explica o autor, a auto-referência (ou auto-consciência) deve ser encarada, na investigação, como uma situação irreduzível do pensamento: fazemos parte da realidade que estudamos, como um sistema aberto e vivo. Se tal é verdade, num sentido global, então acreditamos que o conceito de **imagem cinemática** possui também este fundo dialógico, mas também «recursivo», (porque reflexivo) e «hologramático» (porque reintegra as partes no todo, e vice-versa), usando os termos deste filósofo (Morin, 1991). Verifica-se deste modo que Morin trabalha constantemente, como é visível, no cerne da auto-reflexividade; não para tentar eliminar os paradoxos por ela produzidos, mas para aceitá-los e reintegrá-los no modo como concebemos a realidade, e o conhecimento dessa realidade. Defendemos, com Morin, que somente através de um pensamento auto-reflexivo terá cabimento atribuir às imagens – como produtos de uma prática artística – um carácter teórico, contudo diverso e complementar dos enunciados verbais habitualmente conotados com a noção de teoria.

Retomando o nosso conceito-chave para esta segunda parte – a vocação da imagem cinemática «como imagem», consubstanciada no conceito de **imagem-imagem** – destacamos o lugar da vocação teórica implícita neste tipo de imagem, na medida em que a imagem irrompe como assunto principal da obra e impele o observador para a problematização e reflexão sobre o conceito de imagem. Porém, existem diversos graus de relação da imagem com a teoria. Começamos por abordar o pólo de relações que corresponde à presença da imagem na produção teórica, para mais tarde invertermos a situação e falarmos daquilo que mais importa, da presença da teoria nas práticas cinemáticas.

### 5.2.3 - A imagem e a teoria / As imagens mentais

Voltando ao nosso esquema matriz, estabelecemos agora uma ponte entre imagem e teoria, e mantemos em suspenso, por enquanto, a relação imagem / palavra. O esquema que se segue dá conta do nosso procedimento:



Quadro 12a – Reenquadramento das relações dicotômicas.

A presença da imagem na produção teórica pode ser concebida de dois modos. Por um lado a imagem, fruto de uma prática que a faz surgir como «produto», pode constituir, eventualmente, uma visualização das teorias. Por sua vez, as «práticas» de âmbito teórico (na ciência ou na filosofia) operam constantemente com imagens, agora não exteriorizadas num suporte físico mas integradas no pensamento. Falamos das imagens mentais, evidentemente.

Esta última acepção conduz a uma questão fulcral: Que lugar ocupam as imagens na produção teórica, na gênese dos conceitos? Introduzimos a noção de imagem mental (que descartamos na primeira parte) para rever o papel da imagem, como elemento linguístico, na criação de teorias. Partimos da ideia genérica de que

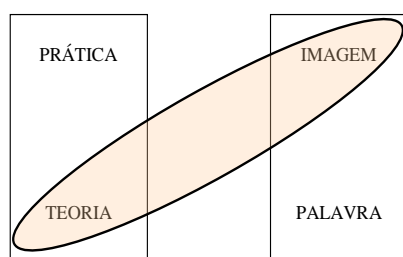
qualquer teoria é uma visão, mais ou menos subjectiva, do mundo; tornada legível e explorável através da linguagem. Trata-se de uma visão, entre muitas outras; ou como diria Nelson Goodman, um «modo de criar mundos», um «modo» que produz tantas versões do mundo quantos pontos de vista forem adoptados. Os diversos pontos de vista (repare-se na palavra «vista», associada à imagem) são, segundo este autor, equiparáveis a «visões» (Goodman, 1995:39-45).

Neste sentido amplo, a legibilidade do mundo – como forma de conhecer / entender – diz respeito, essencialmente, ao uso da linguagem e ao modo como qualquer teoria é concebida e/ou transmitida, ou seja, exteriorizada. Reencontramos de novo a palavra, como verbalização dos enunciados teóricos, e ao mesmo tempo a imagem, como elemento enformador da «visão» do mundo, pois esta encontra-se presente no processo de construção teórica e também, ulteriormente, no da sua eventual divulgação / recepção.

Podemos afirmar, particularizando, que a imagem surge associada à teoria, por um lado, como imagem concreta – no sentido do recurso a esquemas, modelos, ou ilustrações que evidenciam as ideias teóricas, e que frequentemente acompanham os discursos escritos<sup>90</sup>. Mas, por outro lado, entendida como processo mental, a

---

<sup>90</sup> Este tipo de representação esquemática, que fica a meio caminho entre a imagem «icónica», (ou figurativa) e a escrita (ou «linguagem» verbal) constitui, digamos assim, uma ponte entre a palavra e a imagem, na esteira de um posicionamento complexo da teoria, em relação à linguagem. Reapresentamos o nosso último esquema, agora auto-reflexivamente, como exemplo da mediação linguística operada por este tipo de imagens (rectângulos e formas ovais, combinados com palavras):



produção de imagens imbui a teoria de um carácter complexo, um carácter misto e global. Nesta óptica, citamos Abraham Moles, quando se refere aos processos de criação teórica, para salientar o papel da imagem no surgimento das ideias e dos conceitos:

«A uma imagem segue-se outra imagem, e a esta outra imagem ainda: os caminhos que as unem são a associação, a transformação, a dilatação, a mudança de ponto de vista, o *shifting*, tantos termos quantos os que encontramos, indefinidamente retomados, em todos os investigadores que se têm ocupado com os problemas da criação intelectual». (Moles, 1990:27)

O pensamento «constrói-se» por imagens (criando-as e recriando-as); através das imagens (na sua utilização), e também nas imagens (a imagem como objecto de pensamento). Entramos, pois, no domínio das operações mentais, como processo gerador, e como reciclagem, de imagens; destacando assim a vocação das imagens como dados estruturais que conformam a criação teórica. António Damásio, na sua obra *O Erro de Descartes*, resume o papel da imagem no contexto do pensamento: «o conhecimento factual que é necessário para o raciocínio e para a tomada de decisões chega à mente sob a forma de imagens». E acrescenta ainda que «...as imagens são provavelmente o principal conteúdo dos nossos pensamentos, independentemente da modalidade sensorial em que são geradas» (Damásio, 1995:99-129).

Recorde-se que fenómenos como a percepção, a memória e o raciocínio, actuam em uníssono no interior do cérebro, formando aquilo que podemos denominar, genericamente, de pensamento. Como refere Damásio, todo o nosso pensamento é constituído, em última instância, por imagens. Mesmo que ele inclua palavras e/ou símbolos, tudo aquilo que é produzido mentalmente deverá ser

---

«imaginável», caso contrário não poderia ser manipulado conscientemente, segundo aquele autor. Ora, as teorias são produzidas pelo pensamento, que é formado por imagens; logo, as teorias surgem, neste contexto, como «imagens», no sentido que antes descrevia Moles.

Numa concepção ampla de imagem mental como essência do pensamento, devemos recordar a importância dos fenómenos associados à percepção, que passam pela produção de imagens «consecutivas», correspondentes à persistência da imagem num estado sensorial de vigília (Denis, 1984:37); ou pelo reconhecimento da imagem «eidética» como imagem que persiste com nitidez após o estímulo visual (Denis, 1984:38), e que participa activamente da formação de conceitos e ideias. Por outro lado, a imagem como «memória», ao evocar situações do passado, conjuga-se também com as construções verbais para produzir um raciocínio formado, assim, por uma amálgama complexa de estímulos.

Lembramos ainda outros trabalhos, incontornáveis, que colocaram a imagem no seio da construção activa das ideias, logo, e eventualmente, das teorias. Destacamos os contributos fundamentais dados por Jean Piaget e Bärbel Inhelder, ao teorizarem a imaginação como o processo mental de (re)criar imagens. Os autores distinguem, em termos de classificação, as «imagens reprodutoras» das «imagens antecipadoras» (Piaget e Inhelder, 1966). Nesta distinção, e tendo em conta, sobretudo, as imagens «antecipadoras» – que nós preferimos chamar de «criadoras» –, vemos que é através da imagem que o pensamento se enforma, e que, por inferência, a criação é um fenómeno global, verbal e não verbal.

Se por um lado, e segundo Michel Denis, a noção de imagem mental, entendida como restituição dos dados sensoriais «... parece pouco compatível com o carácter de abstracção que se atribui à noção de conceito» (Denis, 1984:195), a verdade é

que muitos investigadores, seguindo uma linha teórica «imaginista»<sup>91</sup> em relação ao pensamento, têm vindo a associar a produção de imagens à produção de conceitos, facto que nos reconduz novamente à teoria, como fenómeno global e não apenas verbal.

#### **5.2.4 - A imagem e a palavra / Relações preliminares**

A presença da imagem, como vimos, na produção de ideias e conceitos pressupõe uma abordagem às problemáticas implícitas no binómio verbal / não-verbal. A distinção clássica entre *Logos*, como conhecimento, no domínio das ideias veiculadas pela palavra, e *Eidos*, como domínio das aparências visíveis, está na base da distinção entre palavra e imagem. Retomamos agora, para apenas desmontar esta relação, uma ideia genérica de imagem – sem distinguir ainda entre imagens fixas e cinemáticas – na medida em que importa, para já, precisar os meandros da «dicotomia» palavra/imagem, concebida aqui como «metáfora» de uma oposição entre o mundo «verbal» e o mundo «não verbal».

Existem relações evidentes entre palavra e imagem, superficiais e imediatas, que decorrem do contexto de onde aquelas emergem: a imagem fixa, como é o caso da ilustração num livro, que funciona como complemento do texto escrito; ou o de uma representação esquemática que apresenta ideias através de palavras e/ou símbolos gráficos (como o são os esquemas por nós aqui apresentados); e, por

---

<sup>91</sup> As teorias «imaginistas» do pensamento – como aponta Michel Denis ao abordar o raciocínio dedutivo – foram desenvolvidas por investigadores como Handel, De Soto e London, que realizaram diversas experiências com indivíduos, em situação laboratorial (1968); assim como nas teorias de Janellen Huttenlocher (1968), quem defende que a resolução de problemas racionais passa pela capacidade de elaborar imagens «espaciais». Cf. Michel Denis – *La imagen mental*, 1984, pp. 199-204.

outro lado, como caso bem específico, a imagem publicitária, que contém palavras, de um modo ou outro, através de mensagens verbais (orais ou escritas).

Se isto se passa na esfera da imagem fixa, a inclusão do som (a palavra dita e ouvida) na imagem cinemática (cinema e vídeo) vem acrescentar uma outra dimensão de relações que vão desde a correspondência entre verbal e não-verbal – a imagem e o som como registos cinemáticos do real – até aos discursos verbais que «contrariam» as imagens ou que se desenvolvem paralelamente às mesmas. Deste modo, podemos encontrar relações de proximidade, de sobreposição e de oposição; mas também podemos encontrar situações de «distanciamento» da imagem em relação à palavra, na medida em que ela pode ser relativamente autónoma. Abordamos de novo o conceito de imagem «como imagem», quando esta desenvolve a sua vocação de imagem «sem palavras», se é que tal, de facto, é concebível.

Porém, e segundo Roland Barthes, é difícil encontrar imagens sem palavras, já que esta situação seria admissível apenas num contexto específico do passado, numa sociedade parcialmente iletrada, ou naquilo que corresponde a uma «espécie de estado pictográfico da imagem» (Barthes, 1964:36). Para o autor, a partir do surgimento histórico do livro, a ligação entre a palavra escrita e a imagem é frequente e caracteriza, em muito, a nossa civilização. O «estado pictográfico» da imagem, a que se refere Barthes, tem em si, paradoxalmente, um valor linguístico pré-verbal, por isso sempre associado à palavra, na medida em que as imagens assumem valor de signos operacionais, que têm equivalência verbal. Basta lembrar que as palavras e os alfabetos foram surgindo gradualmente da esquematização de desenhos, portanto de imagens, e que se foram progressivamente tornando «abstractos».

Concordamos apenas parcialmente com Barthes, na medida em que este apresenta uma visão algo redutora do problema. Para além deste tipo de imagem específico e historicamente condicionado, e ao contrário do que afirma Barthes, é possível encontrar hoje imagens «sem» palavras, pelo menos num certo grau. Por um lado, num patamar mais superficial deste problema, temos aquelas imagens (fotografias, por exemplo) para as quais não existem legendas ou comentários. Por outro lado, e na óptica da criação artística, podemos verificar a existência de imagens que apelam em primeiro lugar para um aparente «vazio de sentido», porque apresentam uma realidade visual relativamente nova, seja ela abstracta ou figurativa. Umberto Eco, na sua obra aberta, teorizou precisamente este tipo de imagem que apela para novos sentidos, em detrimento de um sentido único e predeterminado.

Podemos, portanto, afirmar que para além de existirem imagens associadas directamente a palavras (através dos títulos, legendas, comentários, etc.), existe um outro tipo de imagens que não contêm qualquer discurso verbal de «ancoragem»<sup>92</sup>, como diria Barthes. Reforçamos, deste modo, uma ideia de imagem autónoma em relação à palavra. Eis assim que surge claramente esta função primordial da imagem, no sentido de uma vocação inerente a todas as imagens, cinemáticas e fixas, tal como já definíramos, e que forma parte da vocação mais geral da imagem «como imagem».

Tendo em conta que a linguagem, como defendíamos na primeira parte, é um fenómeno global – percebido como o conjunto formado por imagens e palavras, em

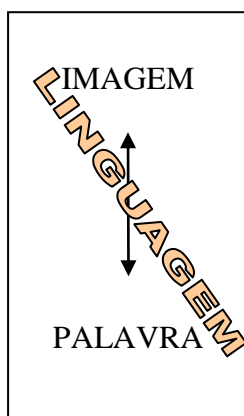
---

<sup>92</sup> No contexto da função de «ancoragem», concordamos com Barthes, na medida em que a palavra, quando faz parte integrante do discurso visual, fecha, de certo modo, os sentidos possíveis desse discurso. No caso concreto da **imagem cinemática**, Barthes diz o seguinte, a respeito do cinema: «O texto, dito ou escrito torna-se importante no cinema, onde o diálogo não funciona apenas como elucidação do sentido mas faz avançar a acção acrescentando, na sequência de mensagens, significados que não podem ser encontrados na imagem em si» (Barthes, 1964:38).



constante «reenvio» de sentidos –, podemos assim conceber, de forma mais clara, a imagem como (des)construção teórica. A imagem estabelece, deste modo, relações privilegiadas com uma noção ampla de teoria, através precisamente dos seus diversos níveis de relação com as palavras.

Fica esboçada, deste modo, a junção e duplo sentido da relação entre palavra e imagem, uma reenviando sempre para a outra, apesar de autónomas. Este conjunto de vínculos afigura-se essencial no momento de reposicionar a imagem na problemática da linguagem. Em vez de pensar separadamente uma linguagem «verbal» e uma linguagem «não-verbal», consideramos, como ponto de partida, que a linguagem está situada algures entre o «não verbal» (imagem) e o «verbal» (palavra). O esquema de relações, no que diz respeito ao eixo imagem / palavra, é assim completado:



Quadro 14 – A linguagem, entre a imagem e a palavra.

### 5.2.5 - O substrato teórico

Para completar a desconstrução dos binómios até aqui trabalhados, propomos como lugar auto-reflexivo central a noção de **substrato teórico**, enquanto carácter de auto-reflexão presente nos «enunciados» visuais – ou seja, nas imagens – correspondendo, como vimos, a um reposicionamento da noção de «teoria». A teoria é, pois, um conceito de certo modo viciado, daí que preferamos falar de um **substrato teórico**, como fundo conceptual situado na conjugação da imagem e da palavra, mas também da prática e da teoria.

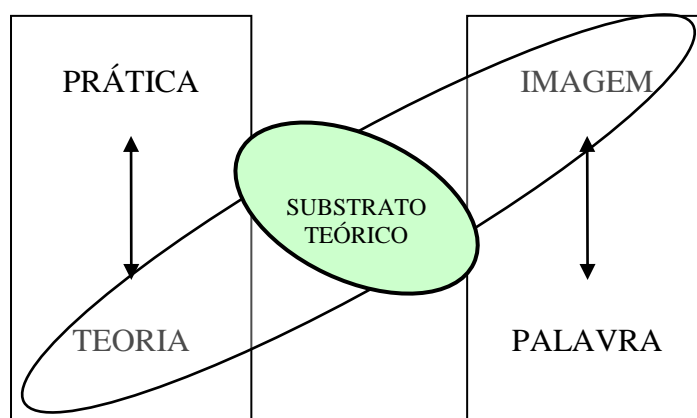
A teoria é, pois, produzida no seio da linguagem e, segundo os raciocínios prévios, ela situa-se, sempre, entre a imagem e a palavra. A palavra contém, sempre, a imagem (qualquer enunciado verbal consubstancia-se em imagens). A imagem tem implícita, sempre, a palavra (em termos de descodificação / percepção). Teorizar é um acto, uma acção. Se a teoria implica o pensamento, como acção mental, logo, a teoria é uma prática, como vimos antes. Este acto «prático» de teorização definido como uma operação mental pressupõe que a escrita (palavra) é apenas a corporificação verbal desse pensamento. Pensar é imaginar (a imaginação é produção de imagens mentais). Imaginar é, pois, operar com o pensamento, é agenciar imagens que podem ser, num sentido abrangente, visuais, verbais, em suma, mentais.

Podemos concluir então que, num lugar «dilatado», situado algures entre os reenvios de palavras para imagens, e vice-versa, – como processo teórico-prático e cinemático – podemos conceber «algo» que está a «meio», no cruzamento dos reenvios. Este lugar de cruzamento não corresponde, de facto, a uma ideia «tradicional» de teoria, como enunciação verbal, mas sim a de um **substrato teórico**: o das ideias e conceitos, situados quer nas palavras, quer nas imagens (ou «entre» ambas) e no cerne da linguagem, através de ligações operadas

essencialmente através da metáfora – tendo em conta a ideia de linguagem una, que temos vindo a explorar.

No quadro seguinte é possível «materializar» a ideia de um **substrato teórico**, como o fundo conceptual que decorre do cruzamento constante entre palavra e imagem, teoria e prática, num processo linguístico global. Tentemos agora reorganizar os esquemas anteriormente apresentados, tendo em conta uma noção global de linguagem, situada entre a palavra (verbo) e a imagem.

A consciência de tal substrato, em conclusão, só se torna efectiva ultrapassando as lógicas dicotómicas, através de uma abordagem «metalógica», como foi proposta por Morin, ou seja, «activando» um pensamento auto-reflexivo.



Quadro 15 – O substrato teórico da linguagem como lugar auto-reflexivo.

Apurado que está um lugar factível para a noção de **substrato teórico**, concluímos este ponto com a ideia genérica de uma relação entre e imagem e teoria, como relação transversal e vaga, em termos da sua objectivação. Temos abordado, até ao momento, um conjunto de pressupostos teóricos de carácter abstracto, pelo que partimos seguidamente para uma aplicação dos mesmos nos fenómenos

concretos da arte e da experimentação especificamente cinemática, para verificar a pertinência de uma «teoria nas imagens». Esta objectivação, ou entendimento, dá-se através da concepção de um **substrato teórico** – presente nas imagens –, entendido como o lugar «teórico» de confluência entre o verbal e o não verbal.

A ideia de um «fundo» teórico auto-reflexivo passa necessariamente pela ideia de experimentação conceptual, ou seja, através da exploração «prática» dos conceitos inerentes à imagem. Afigura-se indispensável, desde já, associar a nossa noção de **substrato teórico** – como lugar de confluência entre os binómios teoria/prática, imagem/palavra, e imagem/teoria – aos aspectos «especificamente» cinemáticos que fundamentam uma auto-reflexão da imagem, como veremos mais adiante.

## 6

### A IMAGEM COMO (DES)CONSTRUÇÃO «TEÓRICA»

---

Pretende-se, neste capítulo, demonstrar o carácter teórico implícito da vocação da imagem «como imagem», através de um vector experimental, consubstanciado nas práticas artísticas. A produção de imagens, fixas ou cinemáticas, passa incontornavelmente pela auto-consciência e auto-crítica que podemos encontrar numa atitude estética de recorte contemporâneo. A experimentação, no âmbito da imagem, pode contribuir para rematar «circularmente» o nosso conceito de **imagem cinemática**, na medida em que os criadores procuram na suas práticas, muitas das vezes, a essência conceptual da imagem (e da arte, por extensão) através de diversas estratégias reflexivas, que iremos analisar mais adiante.

A imagem surge, assim, como sujeito e objecto de reflexão, problematizada pelas vertentes, essencialmente minimalistas e conceptuais, que visam uma teorização das essências da arte. Começamos, portanto, relacionando o conceito de arte, enquanto experimentação, com o de teoria. Posteriormente, e já no âmbito cinemático, iremos analisar a noção – um tanto arrojada – de «teoria directa», proposta por Edward Small para caracterizar o cinema e vídeo experimentais. Este percurso leva-nos de volta a auto-reflexividade como o processo que, presente nas imagens cinemáticas, permite desenvolver na prática artística um **substrato teórico** da imagem.

## 6.1 – A EXPERIMENTAÇÃO E A TEORIA

A ideia de «experimentação» artística, enquanto «experienciação», desenvolvida no seio das relações palavra / imagem e teoria / prática, fornece-nos as pistas necessárias para elaborar um conceito de «experimentação» como desconstrução de âmbito conceptual e, por isso, tendencialmente teórico. Para tal questionamo-nos: Entendida como experienciação, de que modos a arte «experimenta»? Que dados são privilegiados num «experimentalismo» que assume o acto de experienciar como fim em si mesmo?

Citamos Teresa Cruz para responder esta questão, caracterizando a «experimentação» artística moderna como testagem dos limites da liberdade individual, consubstanciada, portanto, numa prática de carácter «livre» e, assim, por vezes profundamente vanguardista. Para esta autora a missão artística de «experienciar» implica uma abertura que não podemos deixar de associar uma ruptura teórico-prática, já que a mesma se estabelece como «...a mais radical acepção do experienciar: a da liberdade de intervenção ao nível do que não está ainda constituído nem instituído» (Cruz, 1998:29). Para esta autora, a experimentação permite ao sujeito (artista) exercer aquela libertação em dois sentidos, ou vertentes, bem definidos. A relação da arte com a «experimentação», por via de uma experiência estética, inspira-se «...num ideal de relação com o mundo, liberta tanto da irredutibilidade do dado, quanto da determinação abstracta do conceito» (Cruz, 1998:29). No entanto, e quanto a nós, tal pode ser visto sob um outro prisma: a experiência situa-se, também, a meio caminho entre ambos os pólos, ou, se quisermos, ela surge duplamente cingida à prática (no domínio fenomenal) e à teoria (no domínio conceptual), sem por esta razão perder qualquer relação com a ideia de libertação. A «experimentação», a um nível estético formal, seja ela mais

linguística ou mais técnica, teve sempre o objectivo inovador e global de «...não dispor de conceitos ou de regras, de ser errante, pois só assim poderia cumprir a sua verdadeira missão estética, isto é, experiencial». (Cruz, 1998:762/763)

Podemos, assim, criar uma ampla bifurcação: a arte, e mais precisamente, as artes visuais – porque nelas integramos o conceito de imagem – desenvolvem uma «experimentação» ora de carácter técnico ora conceptual. Estes dois pólos da «experimentação», claro está, cruzam-se constantemente. No entanto, podemos isolar as vocações mais claramente tecnicistas – preocupadas em testar novas formas de «mostrar» ou dar a ver, através da exploração técnica de novas, ou menos novas, «ferramentas». Por outro lado, encontramos vocações mais conceptuais associadas, de facto, a uma «experimentação» com os conceitos, com as ideias e, no fundo, com a linguagem, de um modo geral. Nesta segunda vocação a experimentação técnica é, por vezes, relegada para segundo plano, ou é praticamente inexistente.

A questão da técnica introduz uma curiosa relação de tensão entre a arte e esse domínio prático do fazer (a técnica), que passa por duas atitudes diferenciadas, e que vão desde uma rendição quase incondicional às técnicas até a uma postura anti-técnica, que se explica numa atitude vanguardista de oposição aos «modos» instituídos. Como refere Teresa Cruz, na verdade, a arte e a técnica relacionam-se «...de modo tensional: a arte acentuou o seu especial interesse pelos meios, pela diversidade dos meios e por um certo desregramento dos meios; a técnica acentuou o seu interesse pelos fins, pela economia e uniformidade dos meios» (Cruz, 1998:741).

Nesta óptica, e mesmo quando estamos no domínio da anti-técnica, a técnica desempenha sempre um papel fundamental, como lembra Arlindo Machado: «...jamais se pode ignorar o papel determinante jogado pelas técnicas de produção

[...] dos fenómenos estéticos, sob pena de reduzir qualquer discussão estética a um delírio intelectualista completamente ignorante da realidade da experiência produtiva» (Machado, 1997:223). Embora concordemos com o espírito desta afirmação, consideramos que o autor assume uma posição extremada, já que tanto podem existir delírios «intelectualistas» como «tecnicistas». O que importa, pois, é determinar em que medida a «experimentação» cinematográfica – em constante diálogo com as técnicas, que, no fundo, são condições essenciais ao seu devir – estabelece ligações com a noção de teoria.

#### **6.1.1 - Arte e teoria / algumas intersecções**

Enquadramos a relação arte / teoria no seio do debate que acompanhou toda a experiencição de tendência conceptual, explicitada a partir dos anos 60/70, e aplicável aos campos das artes plásticas, da música, ou do cinema. Contudo, já desde finais do século XIX, a arte moderna tem vindo a introduzir esta problemática, de forma mais directa ou indirecta, ao encetar uma série de relações complexas com a teoria, em geral, e com as teorias da arte, em particular. Traçamos alguns pontos de análise para posicionar esta questão.

É indiscutível que as práticas artísticas implicam um fundo teórico, como condição primeira, para operar a um nível experiencial. Por sua vez, e também, as mesmas são teorizáveis na esfera da sua recepção. Podemos afirmar que em qualquer obra artística – e dir-se-ia aqui em qualquer imagem produzida com intuito de comunicar e expressar – está implícita uma teoria *a priori*, que lhe dá origem, e a *posteriori*, que pode ser construída a partir da análise da obra. Contudo, este conteúdo teórico – situado quer a jusante, quer a montante – é, de algum modo, externo à imagem, embora dependente da obra, como é óbvio. É um conteúdo



situado no «antes» ou no «depois». No «antes», como motivação – consciente ou não – e como base de trabalho para o artista ou criador de imagens. No «depois», porque a imagem transporta consigo esses conteúdos, que lhe deram origem, e «absorve» novos conteúdos que se lhe acrescentam posteriormente.

Contudo, alguns investigadores não admitem relações tão estreitas entre arte e teoria, como advogamos, e negam a existência de um «carácter» teórico nas práticas artísticas. Para Tyrus Miller<sup>93</sup>, em concreto, existem três grandes tipos de relação, no global, entre as obras de arte e as teorias:

- (1) Theories play a key role in identifying events or objects as pertaining to “art” and not to other social or natural domains;
- (2) Theories help shape the heuristics that artists employ in making artworks and that audiences use in trying to understand them;
- (3) Artworks may, with strong limitations<sup>94</sup>, provide impetus for changes in theories.

(Miller, 1999: 552)

Temos assim, segundo Miller: 1) as teorias que «definem» o que é ou que não é arte, no domínio de uma teoria estética fundamental; 2) as teorias (próximas de uma actividade crítica) que coadjuvam na interpretação das obras, como ponte entre artistas e fruidores; 3) por fim, o autor reconhece que as práticas podem fazer surgir novas teorias, motivando a sua renovação *a posteriori*. Contudo, o autor reforça, sublinhamos, que tal apenas se faz «...with strong limitations» (Miller, 1999: 552).

Não concordámos com esta última afirmação já que, muitas vezes e de facto, é a própria obra a veicular novas teorias – teorias postas em prática e subjacentes ao

---

<sup>93</sup> Miller, Tyrus - «Avant-Garde and Theory: A Misunderstood Relation» in *Poetics Today* – Vol. 20, Nº 4, pp. 549-579. Duke University Press, 1999.

<sup>94</sup> Sublinhado nosso.

próprio fazer artístico –, facto que Miller não leva em conta<sup>95</sup>. A experimentação artística moderna funda-se numa atitude que visa contestar, criticar, e propor «visões» alternativas, tendo em conta uma relação de oposição frontal entre o novo e o instituído. Neste sentido, as vanguardas artísticas, cinemáticas ou não, desempenharam um papel destabilizador quer das práticas quer das teorias. As obras experimentais, no contexto das vanguardas, procuram assim ultrapassar as convenções, contrariando e desregulando o *statu quo* estético e artístico, funcionando «...como estratégias de “desprogramação da arte”» (Cruz, 1998:763). Verificamos, pois, que esta desprogramação abalou fortemente as convicções teóricas, como ficou demonstrado ao longo da história, ao contrário da suposição de Miller, ao referir que tal foi feito com «fortes limitações», como vimos na última citação deste autor.

Para reforçar esta ideia, tomemos como exemplo um momento histórico conciso, que vai do final do século XIX às primeiras décadas do século XX. Neste contexto, as vanguardas permitiram um conjunto de experiências de dilatação e problematização da arte, que tinham como bandeira a fusão das diversas linguagens e «tipos» de arte; influenciando por isso, e também, as teorias da arte do seu tempo. Com o seu estatuto pregnante de «arte pela arte», inaugurado no contexto romântico, foi a arte moderna «...que, apesar de todas as análises, parece ter instabilizado os discursos sobre a arte» (Cruz, 1998:3), através da exclusão de qualquer finalidade extrínseca, para além de ser arte. As teorias estéticas tradicionais deixaram, pois, de corresponder satisfatoriamente às novas práticas, fazendo-se substituir por discursos teóricos renovados. Como bem sintetiza Teresa

---

<sup>95</sup> O autor distingue, ainda, deste conjunto geral de relações, um outro grupo de fenómenos que ele denomina de relações «simbólicas» das obras de arte com a teoria, e que passam sumariamente: pela exemplificação icónica; pelo uso de determinadas teorias como tema, ou conteúdo, da obra; por alusões formais ou directas, em termos metafóricos; ou pelo uso de expressões teóricas, como o caso de frases incluídas na imagem (Miller, 1999:549-579).

Cruz, este novo conjunto de discursos «...institui-se em torno do fenómeno artístico moderno, envolvendo-o espessamente em palavras», e é composto por: «...os manifestos e textos programáticos dos artistas, a crítica, novas disciplinas das ciências humanas como a sociologia e a psicologia da arte, a semiologia, a teoria da cultura, etc.» (Cruz, 1998:3).

Fica patente uma clara interdependência entre teoria e prática, no contexto da contemporaneidade, visto que as obras artísticas são legitimadas, fundamentalmente, através do comentário teórico. Teresa Cruz adianta que «... é mesmo possível dizer que a sua visibilidade e aparecer [das obras artísticas] se não produzem realmente antes de serem integradas num discurso» (Cruz, 1998:3). Para Teresa Cruz existe, de facto, uma íntima relação entre arte e teoria, mediada pela via experimental, e feita de choques e cumplicidades teórico-práticas. A autora atribui, assim, uma importância crucial ao discurso teórico. Esta contínua instabilização dos discursos sobre arte é provocada, voltando aos nossos raciocínios, pela relação dialógica entre teoria e prática.

A posição de Miller fica assim fragilizada perante os argumentos de Teresa Cruz, com a qual concordamos. Não pretendemos afirmar que arte e teoria são a mesma coisa, mas, sem dúvida, é bem patente que a posição de Miller não só separa arte de teoria, como elimina qualquer relevância teórica da arte (é aqui que discordamos do mesmo) enquanto que Cruz destaca precisamente a importância da prática artística no devir teórico, e vice-versa. Veremos, mais adiante, que este debate também surge, de modo mais específico, no seio das teorias do cinema, com o confronto de ideias entre Edward Small e Noël Carroll.

Podemos concluir que a arte moderna, procurando opor-se às convenções, criou, deste modo, paradigmas teórico-práticos que justificam na globalidade a existência de um **substrato teórico** subjacente às práticas artísticas, como conceito

que visa ultrapassar a dicotomia teoria / prática. Este substrato teórico consubstancia-se, na prática, quando o objectivo da criação é o de reflectir e dar a reflectir sobre os meios que a fazem surgir. Como refere Teresa Cruz, existe uma espécie de bifurcação neste processo experimental, já que «...os meios sobre os quais, ou através dos quais, se tem experimentado podem ser tão concretos (como materiais e suportes), ou tão imateriais (como conceitos e ideias)» (Cruz, 1998:740). Estes dois modos de «experimentar» são indissociáveis, já que um está em permanente ligação com o outro. No entanto, destacamos as tendências e/ou obras que concentram os seus objectivos na exploração «experimental» de ideias e conceitos, e dentro destes, salientamos aquelas obras que privilegiam o conceito de imagem, como substrato teórico, de um modo mais directo ou indirecto.

Esta exploração – a de uma ideia de imagem – está presente nos trabalhos que privilegiam, obviamente, a problematização crítica do próprio conceito de arte. Digamos, ao invés, que todos os artistas que põem em causa a arte, como ideia, passam pela (des)construção implícita do conceito de imagem. Este tipo de «experimentação» conceptual, de recorte linguístico, supõe uma preocupação fulcral com os conceitos; problematiza os limites do fazer artístico; e passa sempre pela assumpção de uma imagem «como imagem», em primeiro lugar, sobrepondo-se a outras vocações implícitas da imagem. Trata-se de uma posição que as novas vertentes artísticas, sobretudo nas décadas de 60 e 70, operaram de modo consciente, através, como diz Idalina Sardinha, de «retóricas argumentativas» que podemos situar no paradigma conceptual artístico. Estas estratégias «socorrem-se de formas linguísticas e/ou plásticas que esquecem, passam para segundo plano, o referente tradicional, optando, as mais das vezes, pela criação de um novo referente, apurado nos territórios que medeiam entre o significante e o significado» (Sardinha, 1999:46)

Esta ideia resume claramente o objecto que temos vindo a explorar. A criação de um novo referente, como muito bem vê a autora, traduz-se num novo tipo de imagem, que se debruça sobre si mesma, circularmente. Isto confirma a nossa proposta de um tipo específico de imagem que desenvolve preferencialmente a vocação da imagem «como imagem», colocando a tónica em problemas conceptuais auto-referentes. Para José Luís Brea, esta circularidade é justificada numa atitude «autocrítica imanente» à arte, que ganha corpo quando a linguagem, no domínio de produção de significado, exerce uma exploração crítica dos seus próprios limites. Analisando algumas propostas artísticas, no caso concreto das novas tecnologias, Brea destaca precisamente, como traço estrutural da arte contemporânea essa «...tradición autocrítica inmanente que caracteriza el desarrollo del arte del siglo XX» (Brea, 2002:4).

Se esta autocrítica é, de facto, «imanente» a toda a arte, não é menos verdade que algumas obras, movimentos e/ou artistas exploraram esta via de um modo mais explícito, levando até aos limites este tipo de redução conceptual. Nesta ordem de ideias, o minimalismo<sup>96</sup> e a arte conceptual foram as duas vertentes artísticas que, surgindo quase em simultâneo, melhor reflectem uma preocupação com os conceitos e as ideias sobre a arte, e que caracterizou o pensamento e acção artísticos, na década de 60 e 70. Na sua origem, e nalguns trabalhos que atestam uma tendência para a redução conceptual, seja ela formal ou linguística, é possível vislumbrar um **substrato teórico**, atingido por via da autocrítica, o qual constituiu uma reflexão teórica acerca da arte, e nalguns casos concretos acerca da imagem, facto que aqui nos interessa destacar.

---

<sup>96</sup> O minimalismo, num sentido geral, valorizou o carácter estrutural da obra, atingido através das formas mínimas, não num sentido meramente formalista, mas procurando o estabelecimento de uma conexão entre as estruturas do objecto e as estruturas mentais, através da mediação da percepção. Este formalismo aparente esconde, os olhos dos menos atentos, uma atitude basilar que corresponde a um «trabalhar» de ideias gerais, próximas de um enunciado teórico.

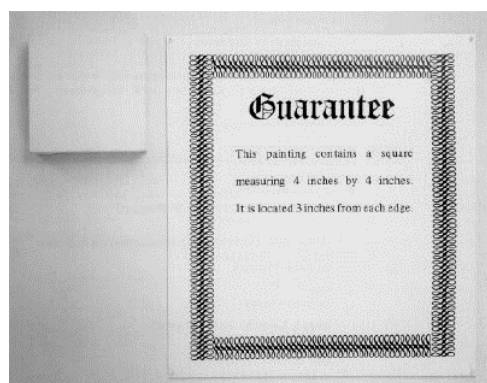
A arte conceptual, como tendência mais próxima de uma eventual fusão do binómio arte / teoria, reúne, na sua noção, elementos históricos muito diversos e corresponde a uma série de movimentos e artistas com objectivos por vezes divergentes. Neste campo vasto das práticas conceptuais, podemos, no entanto, distinguir duas grandes vertentes, e o fazemos através da sistematização proposta por Idalina Sardinha. Uma primeira «...eminentemente virada para a abordagem de problemas relacionados com as ciências do comportamento e com as ciências humanas»<sup>97</sup> (Sardinha, 1999:320). Uma segunda, aquela que nos interessa, «...teria como objectivo principal o estudo da linguagem, de um modo semelhante ao que foi desenvolvido por Carnap e Wittgenstein» (Sardinha, 1999:321). A autora remete assim, de facto, esta segunda vertente para uma atitude «analítica», de desconstrução auto-reflexiva dos limites da linguagem, que importa aqui reter.

Nesta última vertente da arte conceptual é possível descortinar a capacidade que a imagem tem não de apenas veicular um **substrato teórico**, mas de fundir a actividade teórica e a prática artística numa só realidade. No contexto da arte conceptual, a ligação do grupo *Art&Language*<sup>98</sup> à filosofia, em especial a uma

---

<sup>97</sup> Vertente que integra movimentos como a Arte Sociológica, Arte Ecológica, *Land Art* e *Body Art*.

<sup>98</sup> Grupo fundado em Inglaterra, no ano de 1968, por Michael Baldwin, David Bainbridge, Terry Atkinson e Harold Hurrell. Podem ser identificadas três fases: de 1968 a 1972, dominada pela publicação da revista *Art & Language*; um período intermédio, ligado à publicação *The Fox*; e um período posterior a 1977, caracterizado pela criação de pinturas. Neste período final, o grupo era formado por apenas dois artistas, Michael Baldwin e Mel Ramsden, e pelo crítico Charles Harrison.



Mel Ramsden, *Guaranteed Painting*, 1967.

filosofia lógico-analítica, traduz o interesse dos artistas em encarar a arte como «prática» teórica, sem pretenderem assumir uma posição de teóricos, mas desenvolvendo reflexões «filosóficas» que se (con)fundem com a prática. Esta relação estreita entre o filosofar e o «fazer arte» é explicada de modo exemplar por Peter Osborne, o qual se refere às componentes filosófica e artística, presentes nas propostas deste grupo como uma «dupla codificação», num tipo arte conceptual, à diferença de outras manifestações conceptuais, que ele designa como arte conceptual de sinal «forte»<sup>99</sup>.

Este sinal «forte» advém, segundo o autor, do tipo de filosofia implicada nesta visão conceptual, situada no universo da lógica analítica e da linguística. Osborne salienta a importância de uma disposição auto-reflexiva, aqui correspondente a uma «meta-crítica», para entender este duplo carácter filosófico/artístico. Vejamos, pois, a explicação deste autor:

«Only a certain kind of philosophy could have played this role: namely, an analytical philosophy, which combined the classical cultural authority of philosophy, in the updated guise of a philosophical scientism (logico-linguistic analysis) with a purely second order of meta-critical conception of its epistemological status. Only a meta-critical conception of philosophy allows for the recoding of 'art' as 'philosophy' while living its artistic status intact» (Osborne, 1984:51).

Ao nível das práticas artísticas foi, sem dúvida, o grupo *Art & Language* quem levou mais longe esta atitude, transpondo limites entre teoria e prática. O seu trabalho consistiu em discutir exaustivamente um conjunto de problemáticas linguísticas, relativas à arte, na revista do mesmo nome, ou, por vezes num contexto

---

<sup>99</sup> Este sinal «forte» diz respeito ao duplo código, formado pela filosofia e pela arte, que constitui o cerne da preocupação estética desta vertente, como explica Osborne: «The practice of strong conceptualism was the experimental investigation – the concrete elaboration through practice – of the constitutive ambiguity produced by this founding double-coding» (Osborne, 1984:50).

de galeria. O grupo *Art & Language* pode ser considerado, pois, como aquele que adoptou uma atitude conceptual mais «purista»; próxima das essências do conceito de arte. Neste caso, a ideia genérica, e algo superficial, de que na arte conceptual apenas prevalece a ideia sobre a realização, é ultrapassada por uma vocação reflexiva, de carácter eminentemente teórico, sendo que as preocupações neste âmbito recaem essencialmente nos problemas inerentes à estética, à linguagem e, particularmente, à imagem.

Vimos, em resumo, como arte e teoria podem cruzar-se de vários modos, chegando ao ponto de se fundirem numa prática conceptual de denso recorte linguístico, sob o denominador comum da auto-reflexividade. Vimos como a experimentação artística, em situações concretas de conceptualismo, adopta uma posição «teórica» ou, para não ferir susceptibilidades, uma posição de «desprogramação» teórica – ou desconstrução, se quisermos. Podemos, deste modo, recolocar a ideia genérica de um **substrato teórico**, enquanto lugar que supera a dicotomia arte / teoria e, por extensão, a de teoria / prática (retomando, mais uma vez, Edgar Morin).

Em que medida esta ideia de teoria, ou **substrato teórico** – patente nas imagens fixas – está presente também na imagem cinemática? Edward Small investigou o cinema experimental e arte vídeo, e desenvolveu, no contexto dos géneros cinematográficos, uma teoria acerca do género experimental, assaz controversa, ao propor o conceito de «teoria directa».

### 6.1.2 - A experimentação cinemática como «teoria directa»

Cingimos agora o nosso discurso à imagem cinemática, no âmbito específico do cinema experimental e da arte vídeo (que é aquilo que move esta investigação) para



destacar dois autores que protagonizaram o debate – polémico – em torno das problemáticas que temos vindo a abordar. Analisamos preferentemente os contributos dados por Noël Carroll e Edward Small, para o (re)posicionamento da imagem cinemática em relação às teorias. Entre estes dois teóricos desenha-se um confronto de ideias. Confronto que apenas Carroll explicitou, nos seus escritos, e que divide os que defendem a existência de uma «teoria directa», como vector caracterizador do cinema e vídeo experimentais (Small), dos que consideram, pelo contrário, que a imagem em movimento não é, de todo, capaz de «formular» teorias (Carroll).

Edward Small, teorizando acerca das obras audiovisuais de carácter experimental, concebe a existência de um conjunto coeso – formado pelo cinema experimental e pela arte vídeo –, a que o autor chama de *Experimental Cine-Video*. Small defende, à partida, que o cinema e vídeo experimentais constituem um género do audiovisual, tão autónomo e importante como a ficção ou o documentário<sup>100</sup>, enquanto géneros tradicionais do cinema, como referimos na primeira parte.

O «cine-vídeo» experimental define-se, como género, pela via do artístico – entendendo aqui a arte como experimentação, na sequência dos pontos anteriores. Esta ideia de género experimental, diverso dos géneros correntes e «institucionalizados», não é exclusiva de Small, pois outros investigadores<sup>101</sup> já abordaram esta questão. Torna-se difícil criar consensos neste campo, já que a multiplicidade de obras cinematográficas e videográficas experimentais é grande. Definir este género tem sido, como tal, tarefa polémica. André Parente é um dos

---

<sup>100</sup> Contudo, Small inclui a vocação ficcional e documental no género experimental, e elabora para tal uma complexa taxionomia, pois aquelas vocações surgem de modos diversos e em várias obras, que se situam, experimentalmente, na fronteira entre os géneros.

<sup>101</sup> Destacamos, entre outras, as abordagens teóricas de A. L. Rees – *A History of Experimental Film and Video* (1999), e de Nicky Hamlin – *Film Art Phenomena* (2003), que se debruçaram sobre o género experimental como um todo, integrando o cinema e o vídeo.

autores que afirma que o cinema experimental «não tem unidade» (Parente, 2000:91) e critica aqueles que o pretendem classificar como não-narrativo, ou ainda como alternativo ou *underground*. A arte vídeo, que Parente não aborda, tem uma vantagem: é associável directamente ao universo da arte. Em suma, a diversidade de assuntos, meios, linguagens e objectivos da «experimentação» cinematográfica colide com a tentativa de encontrar uma denominação única e abrangente<sup>102</sup>.

Para unificar a diversidade encontrada neste género cinematográfico, e ultrapassar as querelas anteriores, Edward Small vem propor o conceito de «teoria directa» (Small, 1994:8-11) como conceito unificador. Na óptica de Small, a imagem veiculada por este género experimental possui a capacidade intrínseca de apresentar enunciados de carácter teórico. Para legitimar a sua teoria, Small tece uma crítica frontal ao logocentrismo da semiologia saussuriana – na medida em que esta última privilegia quase em exclusivo a linguagem verbal – e propõe a existência de uma teoria transmitida «directamente» através das imagens. O autor opõe-se, deste modo, à primazia da teoria «escrita», tida como via absoluta e dominante, no que toca à produção e comunicação de conceitos.

O autor fundamenta a sua tese destacando a importância e autonomia do «pensamento visual», citando Arnheim (Small: 1994:8), e lembra que este tipo de

---

<sup>102</sup> Ainda hoje verificamos esta tendência, sintomática, para classificar de «inclassificável» a imagem cinematográfica «experimental», porque se afasta do padrão convencional, segundo a lógica dos géneros cinematográficos tradicionais. Apresentamos, como exemplo, o site oficial do festival PDX que, à semelhança de muitos outros espalhados pela rede, define os seus objectivos deste modo:

«The PDX festival is eager to see experimental and documentary films and videos of all shapes and sizes [...] We are looking for artistic, non-narrative, quirky and challenging work that reflects contemporary culture, documents historic oddities, and is otherwise generally unclassifiable» (sublinhados nossos).

De um ponto de vista convencional e mediático, o género experimental é, de facto, inclassificável.

pensamento é independente da mediação do lado direito do cérebro, mais vocacionado para o pensamento «verbal» (atendendo às teorias de diferenciação espacial do pensamento, através dos hemisférios direito e esquerdo). Por sua vez, o teórico Christian Metz – que referimos aquando da abordagem à semiologia do cinema – concorda também com esta posição, quando afirma, dirigindo-se directamente a Small:

I completely agree with you that experimental cinema... and experimental video... are forms of theory, which cannot replace the written theory, but cannot be replaced by it either.

Metz citado por Small (1994:10)

A «teoria directa» de Small diz respeito, essencialmente, a uma teoria sobre a imagem cinemática (neste caso sobre o cinema e sobre o vídeo, especificamente) que é transmitida pela própria imagem, funcionado como «metaimagem», ou metalinguagem, se quisermos. Small exclui da sua definição outras relações das imagens com a teoria – como as que vimos, com Miller, anteriormente –, pedindo encarecidamente ao leitor para «esquecer» o logocentrismo, e poder assim entender esta sua proposta:

When I write that certain kinds of film and video works constitute a mode of theory, theory direct, I do not mean that these works reflect or exemplify theories; nor do I mean that they employ various theoretical issues as themes; Instead, I am seeking the reader's abandon of any logocentric model that would make right hemisphere visual thinking dependent upon any mediation by left-hemispheric words (...) Experimental film and video productions can thus function as a mode of theory quite directly. (Small, 1994:11)

Nöel Carroll, por sua vez, contesta abertamente a presença de um carácter teórico, defendida por Small, no cinema e vídeo experimentais. Aliás, Carroll

extrapola essa discordância a toda a imagem e, por inerência, a todo o tipo de artes visuais. Os argumentos de Carroll subentendem, à partida, o conceito de «teoria» de um modo «rígido» e subordinado ao mundo do «verbal», como aqui já referimos. Baseado neste pressuposto, o autor apresenta uma série de argumentos que se demarcam frontalmente das ideias de Small.

Dizer que um filme é «teórico» é, para Noël Carroll, uma imprecisão, na medida em que são outras as formas como um filme, ou seja, a imagem cinematográfica, se relaciona com as teorias. Concordamos com Carroll, pois não se trata de «disfarçar» a imagem de teoria, mas discordamos porque ele não apresenta um conceito equivalente, que admita um substrato teórico veiculado pela imagem.

Por outro lado, e segundo este autor, a teoria pressupõe um nível de generalização que não existe nos trabalhos «práticos», propriamente ditos, no âmbito da imagem. Para Carroll a teoria poderá, apenas, recorrer a casos singulares, mas não pode teorizar sobre um caso singular, a não ser para exemplificar uma ideia mais geral. Apoiado neste pressuposto, Carroll afirma rotundamente que as obras cinematográficas são, sempre, casos particulares. É aqui, precisamente, que voltamos a discordar deste autor, e contrapomos a ideia de que as teorias, mesmo as mais generalistas, são também, e sempre, «casos» particulares, dentro do universo mais geral do conjunto das teorias.

Nesta ordem de ideias, as seguintes questões que Carroll coloca são, sem dúvida, pertinentes: «How would such a film argue for the veracity of its generative theory except in a viciously circular manner? How would such a film have any generality?» (Carroll, 1996:65). O autor apresenta argumentos de sinal forte para defender a falta de «generalidade» das imagens cinematográficas, pressupondo, como já foi dito, que a teoria, de facto, pertence ao mundo das palavras, como portadoras exclusivas de generalidade. Dito de outro modo, e segundo este autor, um filme não

poderá veicular teorias porque apenas ilustra, metaforicamente, aspectos teóricos acerca das imagens em movimento.

Contudo, desmontamos esta posição afirmando que a «circularidade viciosa» das imagens – de que este autor fala na última citação – pode também ser encontrada no domínio da linguagem «verbal». Toda a palavra remete para si própria, e para outras; numa circularidade que, em essência, é a mesma para a «teoria» escrita e para as «imagens».

Apesar desta visão dicotómica, Carroll admite que os trabalhos práticos contribuem, no entanto, para a formulação de novas teorias, acrescentando algo que Miller não levou em conta, e aproximando-se assim da visão de Teresa Cruz: «In this role, avant-garde film operates as a piece of new data that forces theory to expand its analytic framework in order to assimilate it» (Carroll, 1996:163). Se, por um lado, Carroll admite que a experimentação faz surgir novas teorias, por outro lado insiste em que tal nunca poder-se-á confundir com o «fazer teoria». Nós, ao contrário, acreditámos que a teoria pode ser «feita» de vários modos, e que a linguagem «verbal» é apenas um dos pólos dessa produção, como temos defendido ao longo deste capítulo.

Outro argumento apresentado por Carroll diz respeito ao «reconhecimento» da teoria por parte do leitor. No cinema, por exemplo, o espectador precisa de conhecer os códigos de construção técnica e linguística, a nível cinematográfico, para poder decodificar certos trabalhos, o que invalida, segundo Carroll, qualquer carácter teórico. Este argumento é facilmente desmontável já que Carroll descarta o facto de que a teoria «escrita» também se pode tornar incompreensível, se não houver um conhecimento prévio por parte do leitor. A diferença reside, quanto a nós, em que o leitor de um texto teórico, escrito, está consciente de que se trata de uma teoria, por pertencer ao domínio do verbal, mesmo que não detenha dados suficientes para

descodificá-la. Num filme, ou vídeo, e ao contrário, esse estatuto teórico pré-concebido não existe para o espectador médio, que espera uma outra mensagem quando frui narrativas audiovisuais. No entanto, o espectador mais consciente, erudito, poderá analisar em que medida as teorias informam tais narrativas.

Em suma, para Noël Carroll «fazer referência» a teorias não é suficiente para «fazer» teoria. Embora reconheçamos um fundo de verdade nesta afirmação, não podemos deixar de repetir que Carroll parte, liminarmente, de uma ideia de teoria que condiciona, à partida, toda a possibilidade de conceber uma «teoria por imagens», ou «directa», como defende Small. Por sua vez, quando Small fala de «teoria directa», repare-se bem, não fala propriamente de «teoria», no sentido tradicional. Digamos que o adjectivo «directa» acrescenta, quanto a nós, um aspecto divergente e complementar e, por isso, admissível neste contexto. É neste aspecto, precisamente, que Small apoia a sua «teoria directa», na medida em que essa «concretização» das teorias no seio das imagens é o fundamento para defender o seu carácter «directo».

Para sustentar a sua ideia de «teoria directa», Edward Small desenvolve um estudo taxionómico acerca dos géneros, chegando a esboçar oito características que, no seu conjunto, definem o género experimental. Salienda, no entanto, que «...no one of these eight characteristics can be considered necessary or sufficient for categorization. They are best regarded as systemic». Portanto, para Small, só uma confluência deste conjunto de premissas torna possível o conceito unificador de «género experimental», como alerta: «Only if a «cluster» of such characteristics is apparent does a given work becomes a proper candidate for generic inclusion» (Small, 1994:19). Este carácter sistémico, das características, permite ao autor contornar a insuficiência individual de cada um dos critérios, quando se trata de classificar uma obra como experimental. Parafraseando Small, apresentamos

seguidamente um resumo<sup>103</sup> das oito características que o mesmo considera como definidoras do género experimental:

- 1- O trabalho de autor, ou melhor, a concentração das decisões e acções numa única pessoa, o que implica uma oposição ao trabalho feito por grandes equipas, que encontramos noutros géneros de cinema.
- 2- Autonomia financeira das produções experimentais. Uma independência económica que se traduz em baixos orçamentos, por não depender de grandes estúdios ou produtoras.
- 3- Duração ou brevidade. Normalmente os trabalhos são de duração curta, ou, por oposição, e em raras excepções, são invulgarmente longos.
- 4- Afinidade pelas tecnologias emergentes, em processo de desenvolvimento, acompanhando a sua evolução e testando as suas potencialidades.
- 5- Exploração da imagem mental associada ao sonho, ao inconsciente e a estados hipnóticos, não racionais.
- 6- Ausência, ou fraca presença, da linguagem verbal, sobretudo da oralidade. Ou em último caso, utilização subversiva e reflexiva da palavra.
- 7- Como no anterior, ausência ou utilização subversiva, das estruturas narrativas convencionais, ou de qualquer estrutura narrativa.

---

<sup>103</sup> Tradução nossa.

8- Finalmente, a mais complexa, segundo Small, seria a auto-reflexividade. O trabalho artístico, por extensão, é sempre reflexivo, na medida em que ele é o seu próprio tema, ou assunto. Se não o é, comporta em grande medida esta auto-consciência da obra em relação a si própria, como objecto ou como signo, integrado num contexto específico. De tendência formalista, esta estratégia permite que o espectador olhe para a obra, em primeiro lugar, como obra. Certos graus de reflexividade, como alerta Small, podem ser encontrados em produções de outros géneros cinematográficos, mas apenas parcialmente, através de cortes na narrativa, com funções por vezes, e apenas, humorísticas, entre outras.

Vemos que Small destaca a auto-reflexividade, como característica definidora de um género cinemático realmente diverso dos dois grandes géneros tradicionais, ficção e documentário. A auto-reflexividade está implicitamente associada à intertextualidade, sobretudo nas práticas cinemáticas (e artísticas, no geral) pós-modernas, que Small não leva em conta. Voltaremos à intertextualidade, como forma de auto-reflexividade, mais adiante.

O que importa realçar é que, para Small, esta oitava, e última, característica sobrepõe-se e engloba as anteriores, como explica: «...it can effectively bond the others to reveal experimental film/video's unique function as a type of extant, manifest, immediate theory; direct theory, bypassing the intervention of a separate semiotic system such as the verbal discourse» (Small, 1994:22). Esta ideia vem ao encontro dos nossos raciocínios, na medida em que destaca, implicitamente, um **substrato teórico** subjacente às imagens, rejeitando assim a primazia do discurso verbal.



Assim, sintetizamos, Small distinguiu a auto-reflexividade como critério privilegiado para poder falar de teoria «directa». Carroll, pelo contrário, exclui a auto-reflexividade dos seus argumentos, pois opera num âmbito dicotómico que separa a teoria da prática, ao enquadrá-las no cerne da oposição palavra / imagem. Situamos a nossa tese, sensivelmente, a meio caminho entre ambos autores.

Estamos, porém, mais próximos das ideias de Small, no que diz respeito à presença genérica da «teoria nas imagens», mas só em certa medida e apenas para algumas obras muito específicas. Consideramos que Small generaliza em demasia, ao pretender caracterizar todo um género experimental como «teoria directa», pois não podemos descurar que se trata de um conjunto muito heterogéneo como, aliás, o próprio aponta. Nem todas as obras experimentais visam explorar conceitos, e no conjunto das que o fazem, nem todas exploram directamente o conceito de imagem. Por esta razão, acreditamos que seria preferível denominá-la, quanto muito, de teoria «indirecta», ou, «implícita». Não podemos, pois equiparar a experimentação à teoria, mas sim falar de um **substrato teórico**, diferente por isso de uma noção mais «pesada» de teoria. Este substrato, como vimos, é um lugar «dialógico», retomando Morin, porque situado fora das contingências dicotómicas do «verbal / não-verbal».

Porém, e voltando a Carroll, devemos admitir que nem todo o seu discurso é criticável. O autor explora algumas problemáticas que importa reter, nomeadamente a análise que faz às estratégias usadas no cinema experimental. Embora não refira explicitamente a auto-reflexividade, para este autor existem formas de trabalhar aspectos teóricos, relativos ao conceito de cinema, que passam por uma *reductio ad absurdum*. Estas obras cinemáticas, segundo Carroll, destacam de modo extremamente «amplificado» um determinado aspecto teórico, ou característica cinemática, se quisermos. O autor avança o conceito de *amplification* (amplificação, ou ampliação) como procura dos limites do cinemático por parte dos

artistas/cineastas, através, segundo o mesmo, de uma ampliação da noção de movimento (Carroll, 1996:171)

Repare-se, em relação às características apresentadas por Small, que algumas delas (características nº 3, 6 e 7) dizem respeito, inequivocamente, a uma lógica de transposição de limites do cinemático, por excesso ou por defeito. Assim, a desconstrução dos géneros mais tradicionais, operada segundo Small pelo género específico do experimental, faz-se, essencialmente, por via da redução ou da amplificação – constatação que, de certo modo, se aproxima ao conceito de *amplification* de Carroll. Podemos concluir este ponto com duas ideias-síntese, fundamentais para conceber a imagem, em termos gerais, como desconstrução teórica:

1) A «experimentação» artística visa testar os limites da linguagem, para assim atingir os limiares do conceito de imagem (entre outros), mediante uma desconstrução de carácter «teórico».

2) A «experimentação» artística privilegia a vocação da imagem «como imagem» e o faz, preferencialmente, através de estratégias auto-reflexivas.

São estas as duas grandes vias que propomos para asseverar a presença de uma «teoria nas imagens». Ambas, conjugadas, sustentam a ideia de um **substrato teórico** presente na imagem, quando esta desenvolve a sua vocação de imagem «como imagem». Traçamos, seguidamente, uma revisão panorâmica do conceito de auto-reflexividade, aplicada ao campo da imagem cinemática, nomeadamente nas narrativas cinematográficas e nas experiências da arte vídeo, para precisar os nossos entendimentos.

## 6.2 - ESTRATÉGIAS AUTO-REFLEXIVAS

A auto-reflexividade está constantemente presente, como se depreende, ao longo de toda esta segunda parte, por constituir a base metodológica da mesma – como pressuposto –, mas também, e ao mesmo tempo, por constituir a estratégia que, nas práticas cinemáticas, consubstancia uma hipotética reflexão teórica por parte dos artistas, como defendera Small. Vejamos, sumariamente, de que forma surge a auto-reflexividade na imagem cinemática, e na imagem, em geral.

Consideramos como ponto assente o facto de a arte contemporânea – como experimentação – ser caracterizada, em grande medida, por reflectir sobre si própria, de diversos modos e a vários níveis; daí que no campo da **imagem cinemática** – e entendida nas suas produções de carácter eminentemente estético – encontremos inúmeros exemplos de auto-reflexividade. Este carácter inerente a um «olhar» da arte para si mesma (e nos casos particulares do cinema e do vídeo) está presente em obras que potenciam a imagem, não apenas como registo, como elemento, ou como ponte (tendo em conta as vocações por nós propostas) mas como imagem, ao debruçar-se sobre os meios que a produzem.

A auto-reflexividade surge, em primeiro lugar, nas imagens que se referem a si próprias, tautologicamente, pelo que as podemos situar num domínio básico e geral de auto-referência. Um nível primário de auto-referência – dificilmente associável a preocupações teóricas – diz respeito a referências pontuais a «si próprio», de um modo superficial, e que, no caso concreto do cinema, surgem integradas num contexto narrativo que é «cortado» na sua diegese; mas que não problematiza qualquer aspecto linguístico do foro teórico. Hoje em dia é comum depararmo-nos, nomeadamente nos *videoclips* musicais, com estratégias discursivas deste tipo

quando, por exemplo, o cenário onde eventualmente se encontra o cantor e que, previamente, nos parecia verosímil, é «desconstruído» por um movimento de câmara que «deixa aparecer» a equipa técnica, os dispositivos e outros elementos reveladores da artificialidade do mesmo cenário. É evidente que, na maioria destes casos, se trata de um recurso meramente formal, perfeitamente banalizado, e que perdeu a capacidade de «fazer pensar» ao espectador. Posto isto, podemos afirmar que nem todos os níveis e tipos de auto-referência pressupõem uma operação intelectual, do foro teórico, consciente e problematizante.

Contudo, esta estrutura básica da auto-referência, como «chamada de atenção» para a construção artificial do discurso, permite desenvolver enunciados mais complexos e já, neste caso, verdadeiramente auto-reflexivos. Existem, portanto, diferentes níveis e tipos de auto-reflexividade, mas também alguns conceitos vizinhos que importa referir: metalinguagem, metaficção, intertextualidade, efeito de abismo, circularidade, tautologia e auto-reflexão, entre outros.

A auto-reflexividade é associada por vezes ao conceito de intertextualidade (assim como aos seus desdobramentos: intratextualidade, transtextualidade, etc.). Podemos aproximar, em certa medida, a noção de auto-reflexividade às relações entre textos, tendo em conta que a intertextualidade produz o mesmo efeito de «quebrar» a ilusão mimética da imagem fixa, ou, no caso cinemático, de quebrar a diegese, ou ilusão ficcional. Porém, a intertextualidade pressupõe um, ou vários, elementos exteriores com o qual a obra se relaciona (ao nível da citação, alusão ou paráfrase), e para os quais remete. A auto-reflexividade «pura», pelo contrário, mantém as referências dentro da própria obra, daí o facto destas obras serem denominadas de obras auto-referentes, por excluírem precisamente qualquer relação intertextual, fechando-se, de algum modo, sobre si mesmas.

Noutra ordem de ideias, a auto-reflexividade surge também associada à família de substantivos derivados da noção de metalinguagem, à qual corresponde, no campo da imagem, uma «metaimagem», e, no campo da narrativa (escrita ou cinemática), uma «metanarrativa». Trata-se nestes casos, como já vimos, de uma posição auto-reflexiva da linguagem em geral – ou da imagem em concreto, acerca de si mesma – que adopta um ponto de vista exterior, e simultaneamente interior, porque contido no próprio discurso. Outro conceito associado à auto-reflexividade, e que se cruza com os anteriores, é o do «efeito de abismo» e do qual falaremos mais adiante.

Estabelecemos, assim, que estes fenómenos – a metalinguagem, o efeito de abismo (*mise en abyme*) e a intertextualidade – podem ser tidos como manifestações particulares de uma estratégia mais ampla, que denominamos de auto-reflexividade. Todos visam – no domínio das imagens, fixas ou cinemáticas – problematizar o seu próprio discurso, a um nível conceptual, exercendo assim uma «auto-desconstrução» visual, ou audiovisual. Estas denominações exploram, na globalidade, a capacidade que a linguagem possui em constituir uma espécie de auto-reflexão imanente, ao se debruçar sobre si mesma.

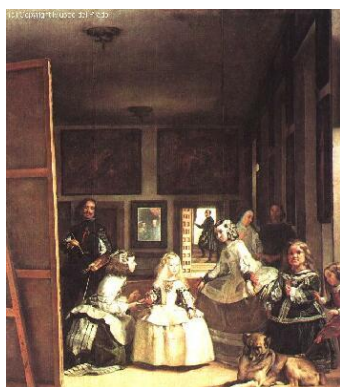
No domínio artístico encontramos atitudes, vinculadas a uma tendência generalizada nas artes do século XX (embora presente, em outros graus, em séculos anteriores), que evidenciam esta circularidade, assumida, dos discursos. O significante remete para si próprio, deixando de ser «transparente» e reenvia para significados contidos no próprio significante. Com o intuito de abandonar, ou ultrapassar, o paradigma do «realismo» ou «naturalismo», a arte desenvolveu basicamente dois caminhos: o da fuga para o interior, explorando a imagem onírica (de certo modo, e em menor grau, também auto-referencial) ou, então, omitindo qualquer ligação a um meio exterior a ela – quer sejam às imagens do real, quer do

imaginário – criando assim uma outra realidade, de certo modo mais concreta, que é a da sua condição de significante, de imagem em si, de imagem «como imagem». A abstracção, por exemplo, é, na sua essência, uma situação auto-reflexiva imanente.

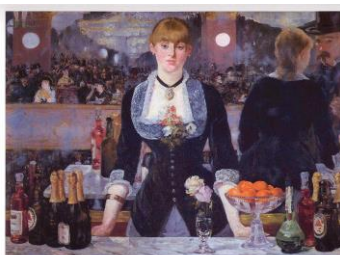
Na imagem figurativa, nomeadamente nas artes plásticas, encontramos inúmeros casos de artistas e movimentos que têm usado esta estratégia. Remontamos à pintura do século XVII, para apontar a célebre obra de Velasquez, *Las Meninas*<sup>104</sup>, da qual é possível extrair um conceito de auto-referência visual, recorrente na arte até hoje, e que opera em volta do acto de pintar, e da ideia de pintor, através de um efeito de espelho que remete a pintura para si mesma. Outros pintores, já no século XIX, como Manet, construíram à volta deste tema verdadeiros paradoxos visuais, com imagens que usam literalmente o espelho, como forma de «auto-reflexão»<sup>105</sup>. No século XX, podemos apontar o caso de Magritte e as suas metáforas visuais, que envolvem imagens auto-referentes, nos limiares do paradoxo; assim como as «imagens dentro de imagens» de pintores mais recentes, como Jean Le-Gac, enquanto exemplos desta forma específica de auto-referência

---

<sup>104</sup> Diego Velazques, *Las Meninas*, Óleo sobre tela, 1656, Museu do Prado.



<sup>105</sup> Manet, Edouard, *Bar do Folies Bergeres*, 1882.



metalinguística. A publicidade, *grosso modo*, recorre também com frequência a este tipo de circularidade visual, para reforçar a atenção sobre o discurso.

### 6.2.1 - A metanarrativa cinemática

Constatamos uma constância nas atitudes auto-reflexivas no caso concreto da imagem cinemática. Tendo em conta o entendimento de que a auto-reflexão é inerente ao pensamento humano, podemos, a um nível sociológico, afirmar que a sociedade contemporânea (eminentemente «cinemática») foi-se tornando, por via da progressiva difusão do conhecimento – e do exercício alargado de autocritica – exponencialmente auto-reflexiva. A imagem cinemática, nas suas mais diversas formas e usos, recorre frequentemente a esta vocação e reflecte este aspecto social auto-reflexivo. Os meios de comunicação de massas são disso o melhor exemplo, pois as informações que circulam por esses meios reenviam, muitas vezes, para si próprias. A televisão, para dar um exemplo, é extremamente auto-reflexiva. Um dos casos em que tal é patente situa-se ao nível temático: muitos programas de televisão têm como principal assunto a própria televisão. Os telejornais, muito para além de apresentarem as notícias, elaboram complicadas referências inter-textuais a si próprios através de comentários, repetições e citações constantes<sup>106</sup>.

Nas narrativas audiovisuais, acima referidas, desponta claramente o conceito de metalinguagem, como «quase-sinónimo» de auto-reflexividade. Abordámos, já na primeira parte, os conceitos de narrativa e ficção como vocações implícitas da

---

<sup>106</sup> Por vezes, e curiosamente, o tema desenvolvido no telejornal não é o acontecimento em si, mas, por exemplo: a dificuldade que o repórter teve em chegar ao lugar; o facto do sujeito x não querer prestar declarações; etc. É frequente, nos *talk shows* e outros programas ao vivo, a referência constante à equipa de produção, ao *camera-men*, ao público, etc. A este tipo de auto-reflexividade preferimos chamar apenas de auto-referência, já que de reflexão, de facto, não parece ter muito.

imagem cinematográfica, no geral, fazendo parte de uma vocação genérica da imagem «como elemento» de um discurso. Particularizadas no cinema narrativo convencional, podemos denominar as vocações auto-reflexivas como «metanarrativas» ou «metaficções», usando assim do mesmo prefixo.

Por metaficção entende-se, obviamente, o discurso acerca da ficção, ocorrendo no seu seio, quase como que uma ficção acerca da ficção<sup>107</sup>. Lauro Zavala, interessado especialmente nesta problemática, aponta como objectivo principal da metaficção a questionação da «ficcionalidade» por si própria, de um modo auto-reflexivo: «La metaficción, entonces, puede ser entendida como un conjunto de estrategias retóricas cuya finalidad estética consiste en poner en evidencia las condiciones de posibilidad de toda ficción» (Zavala, s/d). Trata-se, em última instância, de um discurso acerca da linguagem (seja escrita, oral, cinematográfica, etc.) que podemos encontrar também em qualquer texto analítico sobre literatura, por exemplo, ou sobre a própria língua.

Por sua vez, Nick Rombes, dissertando acerca do vídeo actual e da sua capacidade auto-reflexiva, destaca esta característica aplicando o termo «meta-narrativa» para designar todo o discurso que coloca em primeiro plano as estruturas e os códigos da sua construção. Para Rombes, as «meta-narrativas» são um produto típico do pensamento pós-moderno: «Postmodernism was an essentially democratic movement because its metanarratives — its self-consciousness, its parody, its pastiche, its irony — always worked to make visible the codes that underlie cultural production» (Rombes, s/d).

---

<sup>107</sup> Ao abordar a ficção aborda-se necessariamente a noção de narrativa, que pode ser entendida na sua colagem à uma estrutura literária, nas vertentes da escrita ou da oralidade, mas também associada à narração cinematográfica, na medida em que o cinema comercial evoluiu num sentido narrativo / ficcional, na sua forma mais divulgada e socializada.



Esta auto-consciência pós-moderna tem vindo a fazer surgir, na área do audiovisual, uma sorte de subgénero narrativo, próximo do documentário, e que se destina precisamente a criar um discurso paralelo, metalinguístico. É o caso dos «filmes» ou programas documentais que se debruçam sobre o processo de construção dos filmes. A consciência e o gosto «curioso» por descobrir os bastidores da realização cinematográfica, levam a uma desconstrução exacerbada da obra, através de documentários sobre a sua produção. É o género do *Making of...* que Manovich refere, no texto por nós antes citado, e que ele classifica de «mini-género»: «Hollywood has even created a new-mini genre of "The Making of..." videos and books which reveal how special effects are created» (Manovich, 1995).

Diversos da postura anterior, podemos ainda referir outros modos de criar metanarrativas, como é o caso do filme «dentro do filme», que reúne na mesma obra cinemática o discurso narrativo e a sua equivalência metalinguística. Trata-se de um filme acerca de si mesmo, diferente dos filmes «acerca do filme» – como vimos com os *Making of...* – já que introduz uma problemática diversa: o tema do filme gira à volta da realização de um filme (que é, ao mesmo tempo, o filme que estamos a ver) criando um duplo efeito de abismo, ou espelhamento; uma sorte de circularidade que Metz define como o «duplamente duplicado»<sup>108</sup>. Federico Fellini, no seu filme *8 e Meio*<sup>109</sup>, opera esta circularidade, na medida em que a narrativa se debruça sobre si mesma, criando complexas sobreposições.

---

<sup>108</sup> Metz citado por Stam (1992:102).

<sup>109</sup> Federico Fellini, *8 e 1/2*, 35mm, preto e branco, som, 133', 1963 (fotograma).



O «filme dentro do filme» é característico de uma época – décadas de 50 a 70 do século XX – pródiga na renovação do cinema pela via da reflexão sobre a sua identidade. Podemos ainda referir *Le Mépris* (1963) de Godard, e *La Nuit Américaine* (1973) de Truffaut, como exemplos desta vocação reflexiva da imagem cinemática, onde o cinema é o tema do cinema<sup>110</sup>.

Nos casos até agora apontados está patente, graças ao efeito circular e metalinguístico, uma característica de «reflexão» que cria sucessivas camadas de «espelhamento». Este fenómeno é explicado pelo conceito de *mise en abyme*, locução francesa largamente aplicada nos estudos literários, e que pode ser traduzida livremente como «efeito de abismo». Essa definição tem como ponto de partida uma nota do *Journal* de André Gide<sup>111</sup>, e o uso posterior que críticos e escritores têm vindo a fazer dessa expressão, como o caso de Lucien Dällenbach que define *mise en abyme*, no seu livro *Le Récit spéculaire*<sup>112</sup>, como um espelho interno à obra, que reflecte a totalidade do relato por meio da reduplicação. Estamos, como se depreende, no domínio conceptual da metaficção, da metalinguagem, da auto-reflexividade.

Segundo Dällenbach, existem três tipos básicos de *mise en abyme*: a reduplicação simples, que podemos resumir como a obra dentro da obra; a reduplicação ao infinito, quando se estabelece uma relação de duplo espelho, prolongando até ao infinito as imagens dentro das imagens (o mesmo efeito que

---

<sup>110</sup> Cf. ANDRADE, Ana Lúcia (2001) – *O Filme dentro do Filme: a Metalinguagem no Cinema*. Belo Horizonte; Editora UFMG.

<sup>111</sup> Teorizado pelo escritor André Gide em 1893, o conceito de *Mise en abyme* pode ser verificado, como o próprio Gide refere, na obra de escritores como Shakespeare (*Hamlet*), Edgar Allan Poe (*A Queda da casa de Usher*) ou Goethe (*Wilhelm Meister*). Hoje, a literatura contemporânea está recheada de exemplos deste «efeito de abismo». Cf. GIDE, André – *Journal*. Paris: Gallimard, 1992, p.41.

<sup>112</sup> Cf. Dällenbach, Lucien. *Le Récit spéculaire – essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977, p.52.)

produz a colocação de dois espelhos frente a frente); e a reduplicação aporística, que constitui uma situação ambígua e paradoxal, e que podemos chamar de auto-reflexividade dupla, na medida em que o que contém é também contido (uma personagem que se observa a si mesma, a representar, dentro da história) e vice-versa, criando-se uma circularidade retroactiva.

A *mise en abyme* é, resumindo, um processo de «espelhamento» e de reflexividade que permite a inclusão de narrativas dentro de narrativas, e aplica-se tanto ao cinema como a literatura, nas suas formas ficcionadas. Existe uma clara ligação entre o efeito de abismo e a auto-reflexividade, sendo esta última noção mais abrangente, e a primeira mais específica de um processo de «vertigem», provocado pela sucessiva circularidade dos pontos de vista. Podemos encontrar processos de *mise en abyme* no domínio da ficção, funcionado como metaficção, mas também é possível encontrar efeitos de abismo em obras não ficcionais, como veremos mais adiante, e sobretudo no âmbito da arte vídeo.

### 6.2.2 - O «corte diegético» como descontinuidade.

Quando falamos de ficção, falamos, obviamente, de continuidade narrativa como convenção e tradição, no domínio da «arte» de contar histórias. Neste contexto a **imagem cinematográfica** funciona «como elemento», no âmbito da montagem – como vimos na primeira parte. Visando produzir narrativas, a imagem como elemento subordina-se a algo maior, ao todo. A sequência narrativa produz um «efeito de realidade», graças à continuidade (*raccord*). Contudo, e no seio da narrativa linear, é comum a introdução de momentos de «quebra», nos quais a ilusão da imagem «como registo» (como janela) ou «como elemento» da história, desaparece em favor de instantes auto-reflexivos que interrompem a continuidade ficcional.

Esta quebra diegética é, na verdade, um modo específico de metaficção. Existe sempre, e portanto, uma ficção de «base» – a criação de um mundo diegético, ilusório – da qual o espectador é compelido a sair, por momentos, ao longo do decurso da narrativa. Este fenómeno é denominado de «corte diegético» por Curt Hersey. O autor afirma que estes momentos de interrupção ficcional provocam no espectador uma espécie de «mudança de ponto focal», saindo da imersão absoluta na diegese, para tomar consciência da artificialidade do texto cinematográfico. Hersey sintetiza:

As a film viewer, I am accustomed to imaginatively jumping through the screen to the world beyond, and shall remain there until something breaks me out of that diegetic world (Hersey, 2002)

Existem, segundo Hersey, seis categorias de «cortes diegéticos», que ele identifica analisando vários exemplos cinematográficos. A primeira diz respeito à ordem da narração dos factos, na medida em que o cinema convencional apresenta uma continuidade no desenvolvimento da história e, quando é utilizado o recurso ao *flashback*, existe uma clara diferenciação formal destes momentos que funcionam, assim, como cortes na diegese. Outras categorias são: a interpelação directa da personagem aos espectadores, olhando para a câmara; o narrador que se transforma em personagem; o filme revelado como artifício dentro do próprio filme (*mise en abyme*); a intertextualidade, na medida em que o filme cita ou refere outros filmes ou obras diversas; e, finalmente, o conflito de estilos e géneros, que destroem as expectativas do espectador, habituado a determinadas «normas» de estilo.

Estas características são apanágio de um cinema mais intelectualizado e experimental, de que é exemplo – incontornável – o realizador Jean-Luc Godard. No seu paradigmático filme *A bout de souffle* (1959), Godard introduz vários «cortes diegéticos», entre eles aquele que coloca a personagem (feminina), no fim da

história, a dirigir-se directamente ao espectador, quebrando assim a continuidade ficcional e transformando uma imagem como «registro» e como «elemento» da narrativa, numa espécie de imagem «como ponte»<sup>113 114</sup>, que interpela directamente o espectador.

Os «cortes diegéticos» de Hersey parecem-nos, no entanto, possuir dimensões diversas e afastam-se de uma auto-reflexividade, ou de auto-consciência de si, no sentido que procuramos. Não devemos confundir, pois, a quebra ou corte da ilusão, com momentos que, embora também possam vir a funcionar como «cortes diegéticos», têm como principal objectivo fazer reflectir sobre o fenómeno cinemático, sobre a sua essência.

De entre os aspectos formais e linguísticos que Hersey destaca, referimos alguns que iremos encontrar mais adiante, noutro contexto, como elementos definidores da imagem, pela via auto-reflexiva. A «autonomia» surge como denominador comum dos exemplos propostos por Hersey. Em primeiro lugar, surge a autonomia do suporte, através do evidenciar, na imagem, do grão da película, da sua deterioração e das poeiras do suporte (aspecto hoje banalizado nos *vídeo-clips* musicais, e onnipresente em qualquer *software* de tratamento de vídeo caseiro, para produzir um efeito de «filme envelhecido»). Por outro lado, surge com frequência, e

---

<sup>113</sup> Jean-Luc Godard, *A Bout de Souffle*, 1959, preto e branco, som.



<sup>114</sup> Embora se trate de uma falsa imagem «como ponte» porque, segundo a nossa tipologia, não acontece «em directo».

como veremos mais adiante, a autonomia da câmara. Os movimentos ópticos, ou a própria câmara, tornam-se protagonistas da cena (Não confundir com a câmara subjectiva, que corresponde ao olhar de uma personagem).

O «corte diegético» distingue-se de outras denominações, em suma, pelo seu carácter de interrupção pontual, criando um efeito de choque perceptivo que reenvia o espectador para a imagem, apelando para a consciência da linguagem cinematográfica.

### **6.2.3 - O género da auto-consciência**

Englobando as estratégias anteriormente apresentadas, Robert Stam desenvolve um estudo aprofundado acerca da presença, e importância, da auto-reflexividade nas obras narrativas, quer na literatura quer no cinema. Stam define a auto-reflexividade por oposição directa ao «ilusionismo» tradicional da ficção, analisando as narrativas «circulares» em ambas linguagens (literária e cinematográfica). De modo comparativo, Stam coloca frente a frente duas atitudes bem distintas que caracterizam os discursos narrativos: a ilusão e a reflexividade.

«Illusionism pretends to be something more than mere artistic production; it presents its characters as real people, its sequence of words or images as real time, and its representations as substantiated fact. Reflexivity, on the other hand, points its own mask and invites the public to examine its design and texture» (Stam, 1992:1)

Ao desmistificar os géneros e as convenções, a reflexividade é entendida pelo autor como «ideologia» de subversão. Stam recorda Bertolt Brecht para salientar esta «contra-ideologia», que visa destruir o torpor «ilusionista» das massas, associando assim a reflexividade às ideologias marxistas e a uma atitude de crítica social e cultural, no global. O autor evoca o papel de Brecht, e a importância do seu

teatro «revolucionário», ligado às ideologias marxistas que desmontam as ilusões forjadas pelo capitalismo. Não pretendemos desenvolver este filão de análise sócio-política da auto-reflexividade, mas partilhamos esta postura de Stam, na medida em que a auto-reflexividade põe em causa, de facto, o sistema estabelecido, ao desmistificar e dessacralizar os usos convencionados. Esta transgressão aproxima-se da ideia veiculada por Carroll, anteriormente, acerca da exploração dos limites, enquanto quebra de barreiras. Na verdade, a auto-reflexividade destabiliza o *statu quo* cultural, influenciando o modo como o espectador se relaciona com as narrativas.

Stam propõe, para este «género» cinematográfico, a denominação de «género da auto-consciência» (Stam, 1992:131 e seguintes), género que encontramos também na literatura, através de exemplos que o autor explora comparativamente, nomeadamente com o *Dom Quixote*, de Cervantes. Stam refere ainda a «auto-correcção» como estratégia auto-reflexiva e auto-crítica, que consiste na introdução de interferências por parte do actor (ou do realizador) no discurso, quando este comenta, altera, e/ou corrige a lógica da narrativa, recordando assim, ao espectador, a artificialidade do seu discurso. Stam analisa em pormenor este lado irónico da ficção, de pendor humorístico, usado por realizadores como Woody Allen, que recorrem frequentemente em tom sarcástico a comentários deste tipo, nos seus filmes.

No geral a auto-reflexividade apoia-se, como temos vindo a insistir, na vocação da imagem para reflectir sobre si própria, aspecto referido também por Robert Stam. Analisando o cinema documental soviético para procurar as origens desta estratégia no cinema, o investigador destaca o clássico filme *O homem da câmara de filmar* (1929) de Dziga Vertov, como exemplo pleno de auto-reflexividade cinematográfica. Segundo aquele «The man with a movie camera is a film about film language»

(Stam, 1992:1) cujo principal objectivo é, nas palavras do próprio Vertov «to present the cinematic means rather than dissimulate them as is customarily the case» and to disseminate knowledge concerning the grammar of cinematic techniques»<sup>115</sup>. Esta vocação do *O homem da câmara de filmar*<sup>116</sup> para «ensinar», ou educar, o espectador em relação à linguagem cinematográfica é característica de uma atitude metalinguística que, usada de modo «pedagógico», pode dar a reflectir o cinema, neste caso, em detrimento de uma «fuga» para a ilusão ficcional.

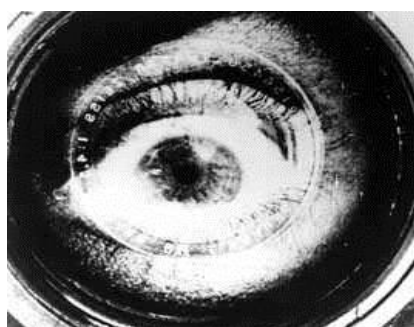
A experimentação surge assim debruçada, nesta obra, na vocação da imagem «como elemento» de montagem, ligando uma série de planos distintos através de associações temporais e sequenciais de carácter inovador. Vertov experimenta as potencialidades cinemáticas testando processos como a sobreposição, o *ralenti*, a animação, e/ou recorrendo a uma montagem dialéctica. Deste modo, o cineasta inaugura um novo olhar «cinemático» sobre diversos espaços e tempos, aparentemente descontínuos, criando assim uma montagem intelectual. A introdução do operador de câmara na narrativa, como personagem, cria uma situação de espelho, que podemos associar também ao efeito de abismo (*mise en abyme*).

Integrando os processos e dispositivos de construção da obra na própria obra, Vertov anula, liminarmente, a transparência do meio. Stam destaca este «reflectir» da imagem na sua vocação da «imagem como elemento» (segundo a nossa tipologia), quando afirma: «Rather than pretend to mirror reality, the film shows

---

<sup>115</sup> Vertov citado por Stam (1992:81).

<sup>116</sup> Dizga Vertov, *O homem da câmara de filmar*, 1929, 35mm, preto e branco (fotogramas).





cinematic art to be a complex signifying practice» (Stam, 1992:81). O filme apela, deste modo, ao intelecto, através da desconstrução da ilusão, por via da «subversion of illusion through techniques of fragmentation and temporal and spatial distortion; and the constant appeal to the spectator's intellect» (Stam, 1992: 82).

Em suma, para Stam a narrativa auto-reflexiva, no cinema e na literatura, visa em primeiro lugar a subversão, ou transgressão, ganhando lugar como elemento estético, enquanto elemento de prazer «intelectual» por parte do fruidor. Porém, e ao contrário de Edward Small, Stam não concebe este género cinemático como «teoria directa». No entanto, verificamos que, ao abordar a auto-reflexividade como estratégia de desconstrução linguística e «teórica», Robert Stam aproxima-se em muito, ainda que apenas de forma implícita, da visão de Edward Small.

#### **6.2.4 - A «especificidade» cinemática**

Nas linhas finais do seu estudo – em tom de apêndice – Stam desenvolve as ideias que consideramos mais relevantes para a nossa tese. O autor chama a atenção para a reflexividade vocacionada para os aspectos específicos do meio cinemático (não esquecendo que Stam aborda apenas o cinema). Para além dos casos específicos do «filme dentro do filme», dos «cortes diegéticos», e de situações de *mise en abyme*, existem momentos cinemáticos, ou obras inteiras, que focam um aspecto cinemático, esquecendo as contingências temáticas, narrativas ou linguísticas específicas de cada narrativa, ou de cada meio ou formato. Que aspectos definem o cinemático? Em que medida as imagens os desenvolvem como temáticas exclusivas? No seu discurso final, Stam aborda esta questão de modo resumido mas lança pistas fundamentais que o aproximam, mais uma vez dos argumentos de Edward Small.

Para Stam, a especificidade cinematográfica (porém, apenas ligada ao cinema) é posta em evidência nos seguintes exemplos:

- Na filmografia de Godard, na medida em que este elimina a perspectiva, enquanto ilusão de profundidade, e vinca o aspecto bidimensional da imagem, compondo cenas e planos onde as linhas da «realidade» são paralelas aos bordos do quadro. A ortogonalidade e bidimensionalidade do cinema são características reforçadas pela realidade captada. Notamos, contudo, que estes elementos caracterizam, quanto muito, a imagem no geral, e não o cinematográfico, em particular.

- Na introdução da cor no filme (usando Godard e Snow como exemplos) como elemento abstracto e não-diegético. A cor ganha protagonismo, normalmente através de filtros que tornam a imagem monocromática – evidenciando o seu lado formal e artificial – o seu papel de componente plástica da imagem, remetendo para a imagem «como imagem», no seu aspecto mais. Novamente neste caso, como no primeiro, o aspecto é específico da imagem em geral, e não do cinematográfico.

- No movimento autónomo da câmara, tornando-a «protagonista» e eliminando a transparência do efeito «janela», próprio do cinema. Para tal, Stam refere o exemplo de Hitchcock, no seu filme a *Janela Indiscreta*. Através do protagonismo da câmara, o movimento óptico é abstraído, e é posta em evidência uma «imagem-movimento», mas também uma imagem «óptico-sonora pura», retomando a terminologia de Deleuze (ver primeira parte). Aqui já podemos inferir uma especificidade cinematográfica, mas apenas em momentos pontuais do filme, a modo de «cortes diegéticos».

- No filme *Wavelength* (1966-67) de Michael Snow, pela preponderância do *zoom* como elemento formal, técnico e linguístico na obra. O som, à medida que o movimento óptico avança para a frente, fechando o enquadramento, passa dos ruídos diegéticos, reais (ou ligados ao ambiente real) para um som mais abstracto,

(sons gerados por máquinas, como, por exemplo, som de osciladores). Em *Wavelength*<sup>117</sup> o realizador converte a profundidade em bidimensionalidade, no decurso temporal, e passa de um som «figurativo» a um mais abstracto. Esta passagem, porque temporal e cinética é, portanto, estritamente cinemática (na imagem fixa, este aspecto apenas poderia ser aludido, ou representado apenas simbolicamente). Toda a obra de Snow concentra o seu discurso neste aspecto cinemático.

- Na obra *La Jetée* de Chris Marker, que aborda a «definição» de movimento pela sua negação, na ausência de movimento. Em *La Jetée*, obra fundamental do cinema experimental<sup>118</sup>, o realizador usa apenas imagens fixas para criar uma narrativa cinemática, enquanto discurso desenvolvido no tempo. Criam-se, na obra de Marker, limiares importantes entre o fixo e o cinemático. Na verdade, e apesar da permanência estática das fotografias, existem no filme movimentos de câmara (panorâmicas), movimentos ópticos (zoom), fusões entre imagens – através de efeitos de *dissolve* – assim como «movimentos» produzidos pela edição, provocada pelos saltos temporais na montagem (ou *jump cuts*). É neste tipo de abordagem cinemática que nos debruçaremos nos próximos capítulos.

---

<sup>117</sup> Michael Snow, *Wavelength*, 1966-67, cor, som.



<sup>118</sup> Esta obra, assim como *Wavelength*, de M. Snow, constituem dois dos casos mais citados e estudados na literatura dedicada ao cinema experimental.

Para finalizar, não podemos deixar de referir o som – como elemento «cinemático» – porque imanente aos vectores tempo/mudança. Stam distingue, *grosso modo*, um tipo de som ilusionista, porque diegético (captado do natural ou produzido artificialmente) de um outro, tendencialmente «abstracto», porque autónomo em relação ao real. Por outro lado, Stam coloca o som em confronto com a imagem e afirma que, ao contrário desta, o som está sempre «no presente»; e cita a Roland Barthes, quando este define a imagem fotográfica como um «ter estado ali» (já referido, por, nós na primeira parte) ao que contrapõe dizendo que o som «está mesmo ali». Ou seja, ao contrário da imagem, o som «*seems really there*» (Stam, 1992: 261).

Esta característica proporciona ao som diversos modos de relacionamento com a imagem. Em primeiro lugar, o som torna-se transparente, de certo modo, quando apenas reforça o visto, ou acompanha a imagem apenas como fundo sonoro, musical. Ao invés, ele pode contrariar o discurso visual. O dessincronismo da imagem em relação ao som, é exemplificado por Stam com o filme estrutural de Hollis Frampton, *Nostalgia*, no qual o autor faz comentários em voz *off*, que se referem não à imagem que vemos, mas sim à seguinte, que ainda não vimos. Frampton explora esta deslocação de sentido e torna evidente, porque artificial, esta qualidade do som em relação à imagem<sup>119</sup>. Por outro lado, o som tem ainda uma componente verbal, a da palavra falada, que introduz toda uma nova directriz: o sentido. No seguimento da tese iremos desenvolver esta relação (imagem / palavra) através do vector «cinemático» da oralidade, por a considerarmos fundamental na definição da **imagem cinemática**.

Encerramos, deste modo, a revisão das diversas estratégias que, no cinemático, a imagem desenvolve para operar uma viragem auto-reflexiva. O ponto de vista

---

<sup>119</sup> Voltaremos ao caso de Frampton no capítulo 7.

metalinguístico está presente nas práticas cinematográficas, e proporciona reflexões acerca das teorias subjacentes a essa prática. Vislumbramos no cinema e no vídeo, e nas suas vocações experimentais, a presença de uma atitude conceptual, que explora a vocação reflexiva da imagem «como imagem». Reduzimos as estratégias auto-reflexivas, com Stam, à problemática dos aspectos «especificamente» cinematográficos. Esta atitude, eminentemente conceptual, visa reflectir acerca da imagem cinematográfica, como ideia, como noção. Podemos inferir que, neste tipo de abordagens, a imagem «como imagem» aufere, de pleno direito, o estatuto de imagem «como conceito» de si mesma.

### - No limiar da teoria

Fechamos assim este capítulo, dedicado à imagem como (des)construção teórica, e iniciamos, no seguinte, uma verificação «cinemática» das nossas teorias. Foram estabelecidas, até aqui, diversas pontes entre conceitos, e quebradas algumas barreiras dicotômicas. Delimitou-se, também, o âmbito da hipótese inicial – por nós lançada, no título «A Teoria nas Imagens» – aos aspectos mais especificamente cinemáticos. Resta agora reunir as noções de limite experimental, auto-reflexividade, substrato teórico e imagem-imagem, e aplicá-las a obras cinemáticas, no concreto, testando a capacidade que estas possuem de demonstrar os nossos pressupostos.

Assim, e retomando a ideia inicial desta segunda parte (ponto 5.1), questionamo-nos: em que medida o «duplo valor» da imagem, como imagem e como conceito, é aceitável como pressuposto para complementar a nossa teoria? No capítulo seguinte retomamos a nossa tipologia (capítulo 4) e estabelecemos a ponte entre as «imagens» e o «conceito» de **imagem cinemática**.

## 7

### PARA UMA TEORIA «CINEMÁTICA» DA IMAGEM

---

O capítulo anterior forneceu, na sua totalidade, uma série de pressupostos que sustentam a hipótese de «teorizar» a imagem cinemática através do exercício de reflexão que desenvolve sobre si mesma. Partindo dos conceitos de **experimentação**, como elo de ligação entre teoria e prática; partindo de uma noção de **substrato teórico** como fundo conceptual das práticas artísticas; e partindo da vocação auto-reflexiva da **imagem «como imagem»**, analisamos agora as problemáticas colocadas pela própria imagem, no âmbito do cinemático.

A selecção das obras que iremos analisar é pautada pelos critérios anteriores, já amplamente explanados, e tem em conta, sobretudo, obras de carácter tendencialmente conceptual. Para tal, restringimos a nossa selecção a uma mesma conjuntura histórica, isolando alguns movimentos, artistas e/ou obras do cinema experimental e da arte vídeo. A escolha recai, pois, em imagens cinemáticas produzidas, na sua maioria, nos anos 60/70, décadas largamente informadas pelas tendências minimalistas, conceptuais e neo-abstracionistas, mas também informadas pelo cinema estrutural e pelas várias vertentes da arte vídeo – vertentes que se debruçaram sobre os fenómenos globais da imagem cinemática, da percepção cinemática, do seu duplo carácter cinemático, dos limites entre as «polaridades»

(cinemático / fixo, indicial / construído e figurativo / abstracto), sobre as «vocações» da imagem; mas também sobre a problemática da imagem, no geral, em relação ao «verbal». Encontramos, pois, **imagens-imagens** no cinema experimental – nomeadamente no cinema estrutural – e na arte vídeo de carácter conceptual, preocupada com aspectos linguísticos, que ultrapassam as questões técnicas de cada meio para se concentrar em aspectos cinemáticos globais e, por isso, de grande pertinência para o nosso conceito, que se quer também global.

Chegamos, na selecção das obras, até os nossos dias, propondo alguns exemplos que comprovam a permanência destas preocupações estéticas, num contexto pós-moderno, e evidenciam uma unidade experimental, que problematiza o «cinemático» como fenómeno global. O paradigma digital, como vimos na primeira parte, é um meio privilegiado para pôr de parte as preocupações com a definição dos meios e das tecnologias, e concentrar a reflexão «teórica» nos aspectos que definem a imagem cinemática. Apresentamos, pois, um conjunto de obras, cinematográficas, videográficas, e também fotográficas, que julgamos corresponderem a «imagens-imagens» cinemáticas.

Deste modo, a **teoria da imagem cinemática**, até aqui esboçada, transforma-se numa teoria **cinemática** da imagem, na medida em que ela é (des)construída pelas **imagens cinemáticas** que iremos usar, como objectos de análise.

Quê aspectos importa analisar nas imagens, por nós consideradas como imagens-imagens? Voltamos, para tal, ao ponto inicial, que deu origem ao nosso estudo. Deste modo, a circularidade da investigação completa-se neste derradeiro capítulo, uma vez que retomamos o início da nossa tese no que diz respeito às componentes do conceito de **imagem cinemática**: o substantivo **imagem** e adjectivo **cinemático**. Segundo esta lógica, dividimos estrategicamente o presente capítulo em duas partes bem distintas.

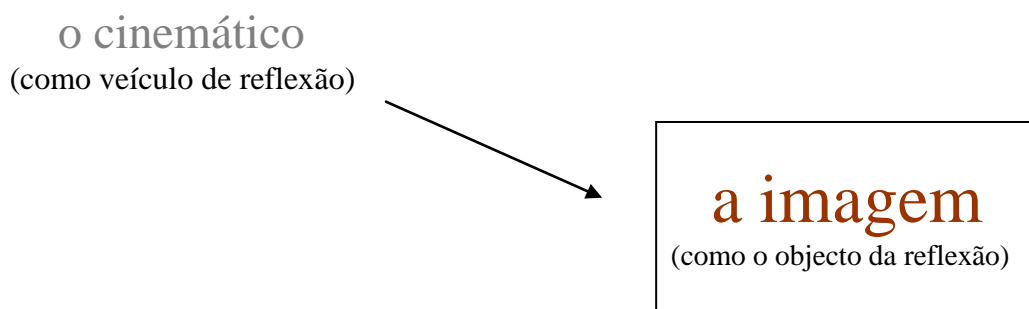


A primeira aborda o modo como as obras, através do «cinemático» (dupla tempo/movimento) problematizam a componente conceptual da **imagem**. Algumas das propostas experimentais do cinema ou do vídeo, que considerámos como «imagens-imagens», debruçam-se essencialmente no conceito de imagem, desconstruindo-o. Esta problematização da imagem, através de meios cinemáticos, faz-se pela via da relação entre o verbal e o não-verbal, como veremos. Não quer isto dizer que as obras em causa evitem tocar em aspectos teóricos ligados ao «cinemático», mas concentram o seu cerne temático na ideia de imagem, relegando para um segundo plano as questões do movimento e do tempo. Este tipo de imagens coloca em primeiro plano um conjunto de problemáticas – que poderiam ser tratadas de igual modo pela imagem fixa – que assumem, através do cinemático, uma consistência especial, porque inerente a este último aspecto.

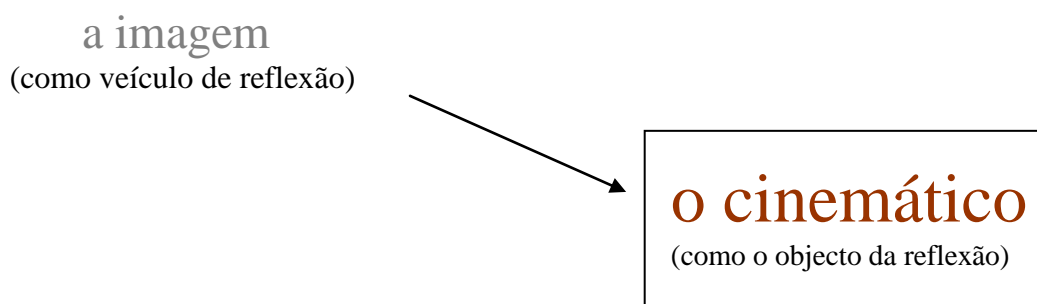
A segunda parte aborda – de forma inversa – o modo como as obras, através da imagem, problematizam a componente conceptual do **cinemático**. Neste segundo caso, as propostas experimentais que integrámos nesta parte, revelam uma focalização no «cinemático», por isso ligadas ao conceito que temos vindo a explorar. A problematização dos aspectos que conformam a ideia de cinemático (polaridades e vocações) é conseguida através do uso explícito da imagem como meio para atingir tal desconstrução. Assim, estas obras concentram o seu cerne temático, certamente, nas questões cinemáticas.

Concluimos, portanto, que em qualquer obra podemos distinguir abordagens teóricas mais ligadas ora à imagem, ora ao «cinemático». Optamos por tratar separadamente estas componentes porque, de facto, verificamos esta ramificação de objectivos nas práticas artísticas que estudámos. Em síntese, dividimos as «imagens-imagens» cinemáticas, por nós usadas, em dois grandes grupos:

- Aquelas que «teorizam» **a imagem** através das suas potencialidades **cinemáticas**. Isto permite-nos afirmar que o carácter «cinemático» fornece um ponto de vista específico em relação ao conceito de imagem. Dito de outro modo, o **substrato teórico** destas obras é a ideia geral de imagem:



- Aquelas que «teorizam» o **cinemático** através das suas potencialidades como **imagem**. Isto permite afirmar, por sua vez, que o carácter «imagético» permite olhar de modo específico para o conceito de cinemático. Seguindo o raciocínio anterior: o **substrato teórico** destas obras é o carácter «cinemático».



Posto isto, vemos que a **imagem cinemática** se «auto-teoriza» partindo da exploração interna dos seus limites, mediante um desdobramento, *grosso modo*, das suas componentes conceptuais: «imagem» + «cinemática». Contudo, nem sempre é possível estabelecer esta cisão, como veremos em alguns dos casos examinados.

Por esta razão, é indispensável prever um esquema «conciliador» que dê conta da eventual sobreposição de ambos «objectos» de reflexão, presente nas imagens-imagens:



As obras que possuem esta particularidade são aquelas que mais se aproximam de uma reflexão cabal acerca do conceito de imagem cinemática, porque situadas, obviamente, na confluência dos problemas conceptuais que a imagem coloca, em si, ainda que sempre articulada, em concreto, com os fenómenos do tempo e do movimento, nas suas mais diversas acepções.

## **7.1 - A IMAGEM TEORIZADA PELO «CINEMÁTICO»**

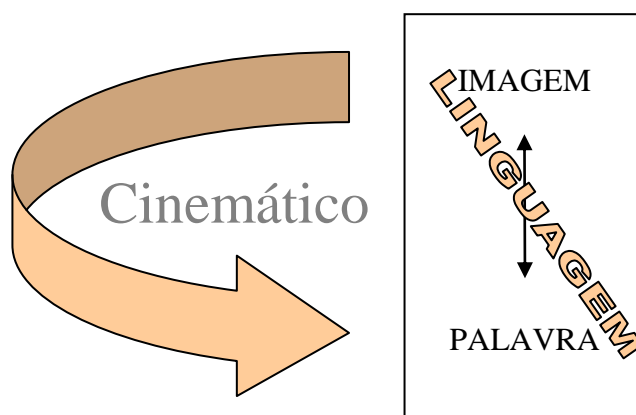
Os aspectos «imagéticos» passíveis de abordagem num contexto cinemático podem ir das componentes plásticas elementares (cor, textura, enquadramento, etc.) à relação da imagem com outros elementos linguísticos, e podem incluir desde o som, não-verbal, à palavra dita, ou escrita, e sua relação com o devir das imagens no tempo, e em movimento. Abordar todas estas componentes seria demasiado exaustivo, pelo que concentramos a nossa análise na problemática que temos vindo a destacar, ao longo da investigação, como essencial na definição da imagem: o seu estatuto linguístico.

Balizámos o conceito de imagem, em vários momentos desta tese, através da sua identidade como linguagem, e colocamo-la (a imagem) em diálogo com a sua contraparte (a palavra) numa confluência de ligações entre linguagem «verbal» e «não-verbal». As obras cinemáticas, que agora apresentamos, reflectem acerca das essências da imagem, e o fazem, precisamente, no seio deste diálogo. Do mesmo modo que a imagem fixa reflecte sobre o conceito de imagem, a imagem cinemática fá-lo, mediante o recurso a especificidades cinemáticas (o tempo e o movimento). Retomamos, assim, nesta óptica, a relação da palavra com a imagem para testar até que ponto esta relação tem sido trabalhada por alguns artistas, no domínio da imagem cinemática experimental. Optamos, para começar, por dois exemplos diversos, um proveniente do cinema estrutural e outro da arte vídeo – ambos enquadrados no contexto conceptual dos anos 60/70 – para assim estabelecer uma primeiro «confronto» da imagem com a palavra, através da relação das imagens (cinemáticas) com a sua identificação verbal. Referimo-nos ao diálogo entre o título

e a obra, para dele extrair ilações que nos permitam falar de uma desconstrução «teórica».

George Landow e Ernest Gusella, com objectivos e meios bem diversos – e operando uma problematização dos meios e linguagens específicas que usam (cinema e vídeo) – desenvolveram trabalhos que centralizam o seu núcleo temático na essência interna do conceito de imagem. Colocam, pois, a tónica no estatuto linguístico quer da imagem quer do seu título, como componente verbal. É obvio que esta relação pode ser encontrada em toda e qualquer imagem (fixa ou cinemática) porque ela tem sempre, de um modo ou outro, um título. No entanto, a especificidade destes trabalhos reside em colocar esse mesmo título em confronto auto-reflexivo com a imagem, como veremos.

Deste modo, o conjunto de trabalhos que se seguem, para além dos que já referimos, opera de modo metalinguístico no âmbito da linguagem, problematizando-a num discurso cinemático, através de estratégias reflexivas e testando os limites da sua auto-teorização. Integramos, assim, o processo cinemático no esquema que relacionava, no capítulo anterior, palavra e imagem:



### 7.1.1 - George Landow / O título enquanto reforço auto-reflexivo

A obra de Landow<sup>120</sup> é bem representativa da tendência que ficou conhecida, nos anos sessenta, como cinema estrutural. Na sua globalidade, os cineastas deste «grupo»<sup>121</sup> pretenderam reduzir o cinema às suas componentes estruturais, componentes de recorte, obviamente, minimalista e formalista. Tratou-se de uma procura clara da especificidade do meio cinematográfico imbuída das premissas minimalistas que caracterizaram a arte dessa época. Contudo, em algumas obras desta tendência, podemos delimitar um certo «revelar» das estruturas internas da obra que, ultrapassando esta redução, coloca questões bem mais gerais.

---

<sup>120</sup> Também conhecido como Owen Land.

<sup>121</sup> Adams Sitney foi o crítico denominou de estrutural ao cinema praticado por um conjunto de realizadores na década de 60. A consciência do predomínio do cinema convencional, como representação da realidade, transforma-se, de certo modo, no tema dos seus trabalhos. Visionar um filme «estrutural» implica, pois, um estado de consciência permanente, uma vez que o espectador é constantemente recordado de que a imagem cinemática não é mais do que uma ilusão. Para conseguir isto o recurso-chave é a não-narratividade.

Para Ernie Gehr, um dos cineastas deste grupo, o cinema é um fenómeno concreto e, de forma «fria» e objectiva, diz: «Film is a variable intensity of light, an internal balance of time, a movement within a given space» (1971). Portanto, o meio é a própria linguagem, num processo tautológico que determina, de certo modo, os limites deste tipo de cinema.

No seu livro *Visionary Film*, Adams Sitney define o cinema estrutural como: ... *cinema of structure, in which the shape of the whole film is predetermined and simplified, and it is that shape which is the primal impression of the film.* (In Sitney, P. Adams, *Visionary Film*, 2002, Oxford University Press) Fizeram também parte do cinema estrutural, entre outros, cineastas como Malcom Le Grice, Joyce Wieland, Paul Sharits, Peter Gidal e Michael Snow (já referido, a propósito do filme *Wavelength*). No cinema estrutural é bem patente uma preocupação formal, e analítica, com as estruturas mínimas que definem o cinema, pela via da percepção. O recurso à abstracção, ao conceptualismo e ao minimalismo, são constantes desta tendência.

Lembramos também, como representantes, Hollis Frampton e Tony Conrad, que serão abordados no seguimento deste capítulo. Sobre o cinema estrutural ver AAVV – *Structural Film Anthology*. London: British Film Institute (1976).

Os filmes deste realizador apresentam uma imagem auto-reflexiva munida de estratégias, já aqui apontadas, que assumem o suporte (neste caso a película) como tema principal do filme. Em concreto, Landow filma a própria película, o que redundava num efeito de abismo, e cria assim uma circularidade formal, uma espécie de «descascar» do dispositivo. Numa das suas curtas-metragens – cujo título pode ser traduzido como *Filme no qual aparecem perfurações, letras num canto, partículas de pó, etc.* –, Landow amplifica este carácter circular, ao apresentar esta materialidade do suporte como assunto.

Curiosamente – e é isso que importa analisar – o título é, à primeira vista, redundante. Mas, no entanto, sem este título, a obra cinemática perderia o seu substrato teórico de auto-definição. Podemos dizer que as palavras não só repetem, como reforçam a vocação da imagem cinemática como «imagem», mesmo que ela possua outras vocações, outras funções e, ainda, muitas outras leituras subsequentes.



*Film in Which There Appear Sprocket Holes, Edge Lettering, Dirt Particles, Etc.*  
George Landow. 4', cor, mudo, 1966 (fotograma).

O título é, pois, auto-referente e coloca em interdependência a imagem e a palavra. Se bem que o trabalho de Landow não procure, de forma explícita, propor um conceito de imagem, está, no entanto, muito próximo de um enunciado cinemático, fornecendo ao espectador uma «imagem-imagem» que se auto-reflecte e tende, sem dúvida, para a generalização de uma ideia; tendendo assim para uma essência material, mas também linguística, do registo cinemático específico – neste caso, do suporte cinematográfico.

Todo o cinema estrutural, apesar da sua diversidade, teve como premissa fundamental, precisamente, este reflectir sobre as estruturas mínimas, passíveis de definir o cinema através da sua «prática». Landow chegou perto de um conceito «por imagens», através da eventual, e fulcral, pergunta «o que é o cinema?», pelo menos no seu sentido formal.

A circularidade tautológica, presente nesses anos em obras conceptuais como as Joseph Kosuth e Mel Rasdem, acontece, na obra de Landow, de modo «cinemático» (não esqueçamos que são todos contemporâneos). O discurso visual, repetitivo, desenvolve-se no tempo e justifica-se no movimento sequencial de uma imagem, que «insiste» no seu vazio de conteúdo extrínseco para, assim, isolar-se como «imagem-nua». Isto é conseguido, precisamente, através da relação tautológica do título com a imagem, e é reforçado, propositadamente, pela ausência de som. O título desta obra, descrevendo apenas o que vemos de forma linear, surte o mesmo efeito que as obras que têm, por título, o ubíquo «sem título», na medida em que, aparentemente não adicionando qualquer novo sentido, um título descritivo – equiparável a um «s/título» – chama a atenção do espectador para a imagem, para a sua condição de imagem «como imagem»<sup>122</sup>. Este filme é, admitimos, tão

---

<sup>122</sup> José Gil faz referência a este recurso artístico, na medida em que acentua o carácter «nu» da imagem, na seguinte passagem: «Quando um quadro tem *Sem Título* por título, o plano verbal sobrepuja o não-verbal: este título, que se nega enquanto tal, funciona assim como um título,



elucidativo de um conceito de imagem cinematográfica, como outro filme qualquer, comercial e convencional. No entanto, o filme de Landow possui um valor acrescido de imagem «como imagem», na medida em que debruça sobre si mesmo, sobre a artificialidade da imagem, neste caso cinematográfica. Mais uma vez encontramos uma forte relação da palavra com a imagem, dada pelo título do trabalho, e que vinca o seu aspecto estrutural, chamando a atenção para a mensagem auto-reflexiva do mesmo.

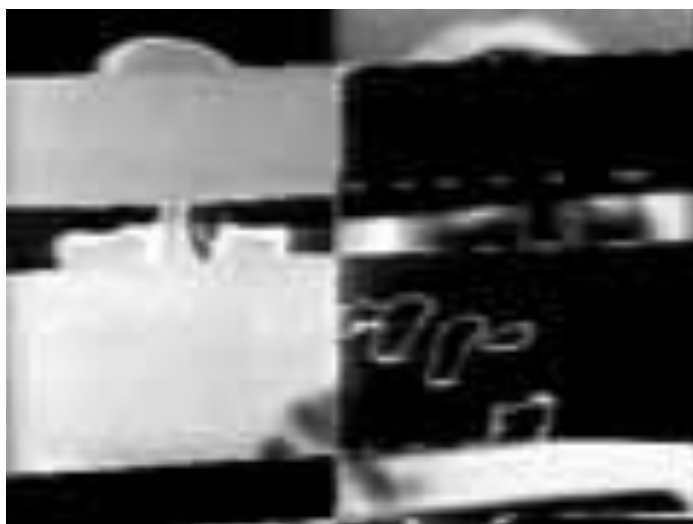
---

reforçando a imagem-nua – remetendo não só o olhar para a sua nudez que não necessitaria de tradução verbal, mas sublinhando o desfasamento entre qualquer título e a própria imagem. Este desfasamento, essa inadequação, são constitutivos da imagem-nua artística» (GIL, 1996: 95). Acrescentamos, portanto, que um título, descritivo e tautológico, como o de Landow, acaba por ter o mesmo efeito de um «sem título», enquanto reforço da componente não verbal.

### 7.1.2 - Ernest Gusella / O paradoxo do sentido

Situado no mesmo contexto histórico e artístico, Ernest Gusella<sup>123</sup> realiza um exercício cinematográfico equiparável ao anterior, mas desta vez num suporte electrónico (vídeo), e colocando também a palavra em diálogo «frontal» com a imagem, mas, desta feita, jogando com o sentido duplo das ambiguidades verbais.

Em *Videotaping*, o espectador confronta-se com um título que significa, em primeiro lugar, (traduzindo) «gravação em fita vídeo». Mas à medida que frui o trabalho, o espectador descobre que o seu assunto diz respeito a uma outra acção, a de «descolar a fita (adesiva) do ecrã de vídeo». No início, uma imagem aparentemente abstracta, indefinida, vai dando lugar a uma imagem figurativa, que se revela ser o rosto e a mão do artista. Este, lentamente, vai retirando a fita adesiva (tape) que cobre a superfície transparente colocada em frente da câmara (vídeo).



*Videotaping*, Ernest Gusella, 1974, 02:38 min. Vídeo, preto e branco, mudo (fotograma).

(VER DVD EM ANEXO / Parte 2)

---

<sup>123</sup> Também referido como Ernie Gusella.

O jogo de sentidos, explicitado pelo artista, cria uma ambiguidade auto-reflexiva interessante, na medida em que Gusella, ao descolar – literalmente – a fita adesiva de uma superfície «vídeo», põe a palavra, ironicamente, em duplo confronto com a imagem. Trata-se de um círculo retórico que tem como assunto, repare-se bem, o processo de construção da imagem, em dois sentidos bem diversos, porém «unos», ao fruirmos a obra. O primeiro sentido é o da «construção» da imagem vídeo, em abstracto, que se faz através de um processo de *videotaping*; o segundo refere-se à «construção» da imagem registada pelo vídeo (acção de «descolar a fita»), que remete para um processo «real» de *videotaping*, mas ao contrário.

Trata-se de uma imagem que, como registo, é redundante mas também sinuosa, inesperadamente, em relação ao seu complemento verbal (título). Gusella constrói assim um paradoxo, através do recurso a um «trocadilho visual» (*visual pun*). O recurso a este «trocadilho», enquanto processo tautológico que opera uma circularidade de significados, é usado com frequência em enunciados de carácter tendencialmente humorístico<sup>124</sup>. Contudo, Gusella não se fica apenas pelo lado irónico, usa-o essencialmente para questionar os limites entre o verbal e não verbal, como substrato teórico da imagem.

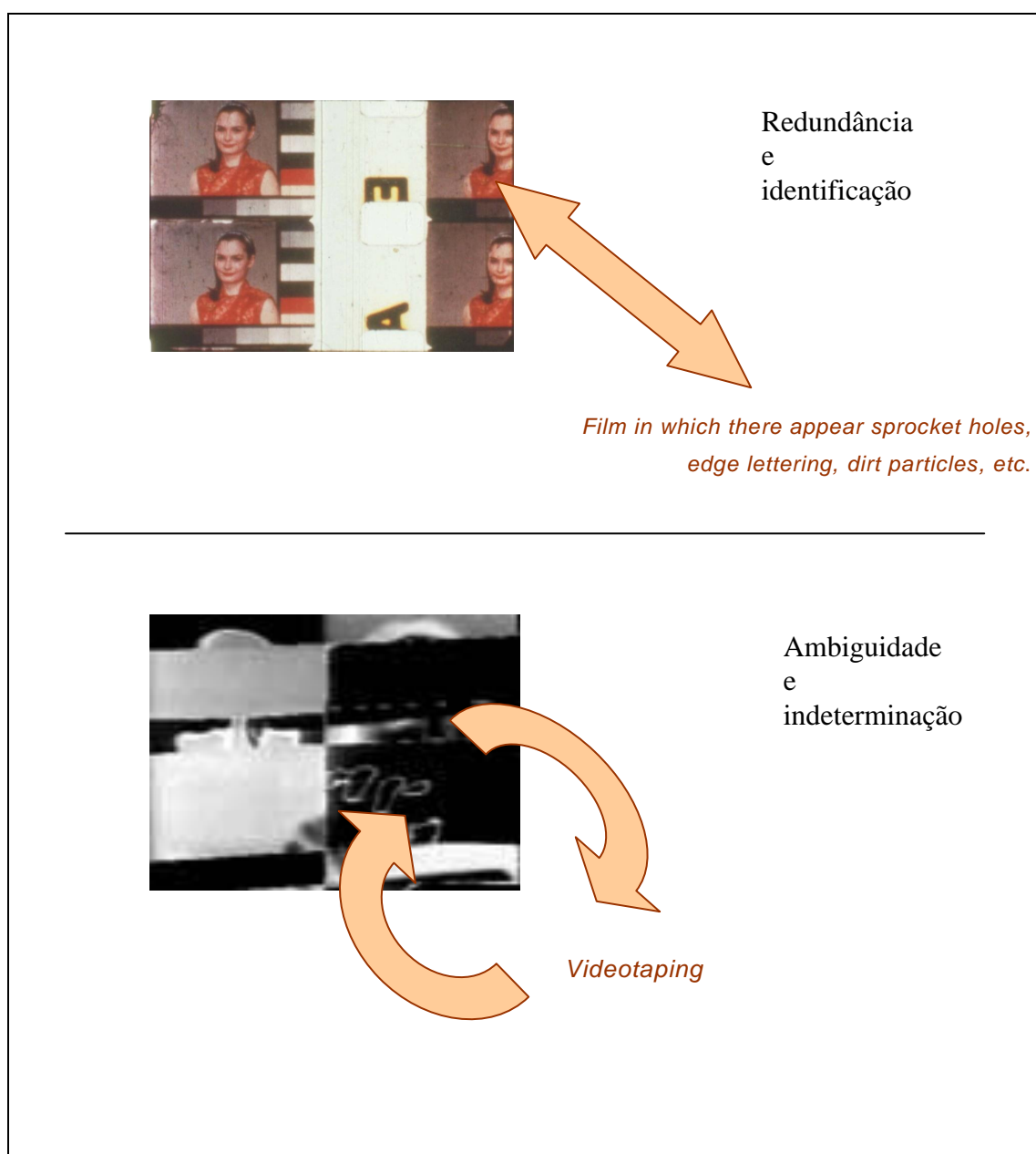
Outras questões abordadas nesta obra – porém secundárias, na nossa óptica – vão no sentido de assumir a artificialidade do dispositivo, através da utilização de efeitos de *keying*<sup>125</sup>, próprios das imagens electrónicas, que Gusella usa para ir revelando a imagem por detrás da fita. Este formalismo, também concretizado na divisão do ecrã em duas metades – negativo/positivo –, remete a imagem para si mesma, reforçando assim a vocação da imagem «como imagem».

---

<sup>124</sup> Assim, como hoje em dia, na retórica publicitária.

<sup>125</sup> Efeito de sobreposição e/ou recorte de imagens vídeo, mediante uma mistura de dois, ou mais, sinais.

O vídeo de Ernest Gusella difere do filme de George Landow, em primeira instância, por se tratarem de formatos distintos: o primeiro enquanto «fluxo electrónico», o segundo como «registo fotoquímico». Porém, e convenhamos, esta especificidade de formatos é muito secundária, quando comparada ao cerne temático e conceptual que une ambos trabalhos: o da auto-reflexividade, aplicada aos limiares entre imagem e palavra.



Quadro 16 – A imagem e a palavra problematizadas, no «cinemático», pelo título.

### 7.1.3 - Gary Hill / A imagem e a palavra

Nos casos anteriores a palavra surgia como comentário (título) verbal encetando relações metalinguísticas com a imagem. Tratava-se da palavra escrita que enunciava o «acontecimento» cinemático. Temos agora, com Gary Hill, a inclusão da palavra no próprio decorrer cinemático, enquanto elemento sonoro, verbal e actuante (porque cinemático) junto da imagem<sup>126</sup>.

Ao visionar a obra em vídeo *Soundings*, de G. Hill, deparamo-nos com um caso exemplar de desconstrução linguística, no domínio do cinemático. Gravada em vídeo, a performance de Hill incide numa série de acções que permitem criar uma circularidade paradoxal, onde a auto-reflexividade actua de vários modos e em diversos patamares de entendimento.

Gary Hill tem elaborado, ao longo do seu percurso artístico, um discurso videográfico preocupado com a linguagem, num sentido global, confrontando nos seus trabalhos a linguagem verbal com a imagem, e colocando questões do domínio filosófico, no que concerne a uma preocupação da filosofia com a linguagem; dir-se-ia mais, verdadeiras problematizações de ordem semiótica<sup>127</sup>.

---

<sup>126</sup> Outra forma de inclusão da palavra no «cinemático» consiste em inserir o texto na imagem, na sua forma mais óbvia (legendas, comentários, genéricos). Uma outra vertente, de carácter artístico, desta inclusão gráfica da palavra ganha a forma de «poesia visual», consubstanciada, ao nível do «cinemático», nos vídeo-poemas. A razão pela qual excluímos este filão prende-se com o facto de que, nesses casos, a palavra passa a ter um valor de imagem. O «verbal» ganha, assim, um estatuto de imagem, podendo vir a ser «lido» como não-verbal, tal como qualquer outra imagem (abstracta, figurativa, indicial ou construída). Por considerá-lo um assunto com outras implicações e, sobretudo, para não desviar o nosso discurso da sua linha temática, reservamos-lhe apenas esta nota.

<sup>127</sup> A palavra, escrita e/ou falada, é presença constante nos seus trabalhos, funcionando como elemento de auto-consciência perceptiva da obra. Podemos aproximar a obra deste artista às preocupações do movimento *Art&Language*, pela sua componente de auto-reflexão linguística – na sua versão «cinemática». Para uma panorâmica completa dos trabalhos de Gary Hill, ver o catálogo: AAVV. – *Garry Hill: Selected Works + Catalogue Raisonné*. [s.l.]: Kunstmuseum Wolfsburg, 2002.



*Soundings*, Garry Hill, vídeo, cor, som, 17', 1979 (fotogramas).

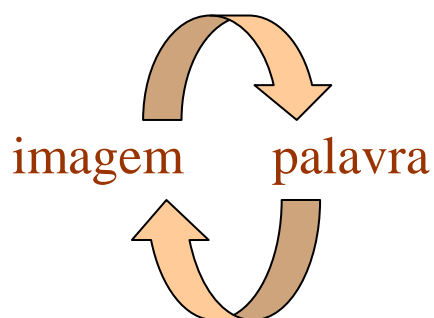
(VER DVD EM ANEXO / Parte 2)

Em *Soundings*<sup>128</sup> a câmara permanece imóvel, mostrando um altifalante centrado no enquadramento e «visto» de cima. Ao longo do tempo, o artista desenvolve um discurso em *voz off* que o espectador ouve, como é obvio, mas que também «vê» já que, e à medida que fala, Hill vai interferindo no altifalante – vemos as suas mãos –, aplicando na sua concavidade diversas matérias, tais como água, areia e fogo, entre outras. A água e a areia, nomeadamente, permitem visualizar o som que sai do altifalante (a água «vibra» e a areia «salta»), já que as ondas sonoras são transmitidas e materializadas nestes elementos. Deste jeito, e porque o texto falado reflecte sobre o que vai acontecendo, a obra possui um grau de auto-reflexividade muito alto, no nosso entender, na medida em que existe não só uma circularidade, mas uma troca – quase um «trocadilho» – de realidades perceptivas, uma vez que «vemos» literalmente a voz do artista pelo altifalante e, ao mesmo

---

<sup>128</sup> O título *Soundings* assume a forma de trocadilho (como no caso anterior de *Videotaping*), uma vez que significa sondagem, mas também é uma forma verbal do verbo *to sound*, que se pode traduzir, em português, como «soar».

tempo, «ouvimos» a imagem do mesmo altifalante nas palavras proferidas por Hill. O texto que ouvimos, por sua vez, vai criando uma espiral tautológica, ao se reflectir verbalmente e visualmente nas imagens, o que provoca uma clara situação de *mise en abysme*, numa espécie de vertigem perceptiva e conceptual, levada aos extremos<sup>129</sup>.



---

<sup>129</sup> Transcrevemos dois excertos do «poema» que o artista profere neste vídeo, para dar conta dos jogos de linguagem contidos no texto, que se multiplicam ao infinito, quando ouvidos e «vistos» no vídeo.

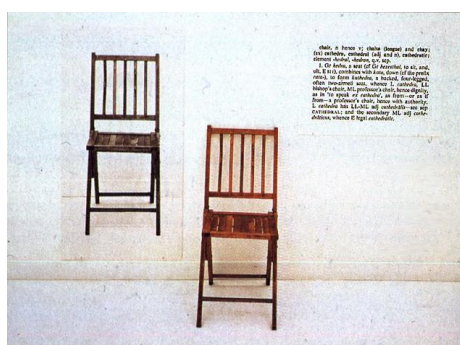
*sounding an image  
signing a sound  
voicing thoughts  
between soundings  
locating the sound of my voice  
imaging my voice through an object  
giving voice to an image  
between thoughts  
following an edge  
unraveling speech  
from both beginnings and both ends  
around extended periods of time  
...  
I have my finger on my voice... tracking it  
thinking it  
within the skin  
continuing a space of  
playing the meaning  
stretching the skin taut  
touching down  
touching sound  
touching image  
touching touching  
....*

A auto-reflexividade cinemática chega, por assim dizer, ao «máximo» da escala. O discurso visual reflecte-se na acção e a acção no discurso. A circularidade, e unicidade, da linguagem está bem patente na forma como o artista desconstrói as «zonas» não-verbais e a verbais da linguagem, numa relação de continuidade; numa espécie de osmose, de *continuum* semiótico. Esta indefinição do discurso visual/sonoro reenvia-nos a Edgar Morin (o todo contido nas partes e as partes no todo) e a uma ideia de limiar semiótico explorada brilhantemente, quanto a nós, por Gary Hill, neste trabalho.

Podemos comparar este tipo de reflexão metalinguística com uma série de trabalhos – não cinemáticos – da autoria de Joseph Kosuth, que exploram estas questões. Nos seus «exercícios», da série *One and three...*<sup>130</sup>, a atitude auto-reflexiva de Kosuth incide também na circularidade de conceitos, na exploração de uma «relação» linguística. A problematização conceptual dos limites entre verbal e não verbal, de modo «fixo» em Kosuth, e de modo «cinemático» em Hill, é basicamente a mesma. Em ambos encontramos uma prática conceptual que pode ser encarada como uma espécie de «acção» teórica, não porque produz uma teoria, ou por derivar de uma teoria, mas porque aborda questões genéricas da imagem e

---

<sup>130</sup> Kosuth explora reflexivamente a relação entre vários modos de representação. Mais do que representados, neste caso, os diferentes «signos» apresentam-se como fenómenos em si mesmos – «nus» perante o espectador –, que é assim confrontado com a linguagem, e com as relações existentes entre o objecto (real), a sua fotografia (imagem), e ainda a sua definição (palavra) de dicionário. *One and three chairs* (1965) foi o primeiro «exercício» desta série.





da palavra, auto-reflexivamente, o que nos conduz, de novo, à ideia de um **substrato teórico**.

Assim, a imagem-imagem, quando é desconstruída pelo «verbal», implica uma (re)elaboração de sentidos por parte do fruidor. O fruidor capta mensagens de foro teórico, essencialmente. Tal modo de fruição implica, portanto, um (re)colocar da percepção no âmbito de decodificação semiótica. *Soundings* faz-nos regressar, deste modo, ao conceito de pequenas percepções, na medida em que, em obras deste tipo, a percepção «... mantêm-se sempre também no limiar da função semiótica» (Gil, 1996:107). Estamos, assim, perante a problematização dos limites da linguagem, que opera nos «intervalos» que se situam entre imagem e palavra.

Para concluir, e na nossa opinião, é possível descortinar em *Soundings*, em estado quase «puro», uma reflexão lapidar acerca da natureza da imagem, da palavra – e, por extensão da linguagem –, fundamentalmente «teórica», sem por isso deixar de ser uma «prática», nem de ser esteticamente apelativa. A relação circular que Hill estabelece entre palavra e imagem acontece no tempo. O conteúdo desta obra surge, assim, no «cinemático», através da vocação específica da imagem «como registo». Este aspecto é importante já que, embora registada em vídeo, esta *performance* não é específica do meio videográfico. A acção poderia ter sido captada em película cinematográfica, ou nem ser registada em suporte algum, pois não perderia o seu cerne conceptual de desconstrução. O cinemático, neste caso, é real. O registo desse momento «real», desse tempo concreto, serve apenas como documento. No entanto, ao isolar a acção, no enquadramento do ecrã, Gary Hill transforma a imagem «como registo» numa imagem como «imagem» que reflecte e reenvia para si mesma, constantemente.

Também outros artistas, no contexto da vídeo arte, experimentaram no âmbito da relação imagem/voz, trabalhando o sinal áudio de diversos modos. Citamos,

como exemplo complementar, o caso de *Boomerang*<sup>131</sup>, criação conjunta de Richard Serra e Nancy Holt, que consiste numa experiência de retroacção sonora – situação que Richard Serra explora registando a voz e a imagem de Holt.

Na sua *performance*, Nancy Holt (também artista do vídeo) tenta proferir um discurso coerente que, no entanto, é constantemente «cortado» pelo atraso da sua voz (efeito de *delay*) – voz que ela ouve nos auscultadores. As expressões da *performer*, associadas à sobreposição dos sons que ouvimos (o da sua voz, e o dos auscultadores, atrasado), provocam uma quebra perceptiva e um claro «efeito de abismo».

---

<sup>131</sup> *Boomerang*, Richard Serra e Nancy Holt, 1974, 11:07 min, vídeo, preto e branco.



(VER DVD EM ANEXO / Parte 2)

#### 7.1.4 - John Smith / A (des)construção da narrativa

Abordamos agora um caso que, ao contrário de Gary Hill, desenvolve a sua reflexão nos limiares da ficção e do documentário. Diverso das atitudes minimalistas e «circulares» dos trabalhos antes referidos, o filme *The Girl Chewing Gum*, de John Smith, explora, no entanto, a mesma problemática de fundo: a relação palavra / imagem. Porém, Smith coloca este diálogo de uma forma diversa, e assaz curiosa.

O filme consiste em dois longos planos-sequência, que correspondem a dois locais, em Londres, separados entre si por 15 milhas (como diz o realizador, em *voz-off*). As imagens que vemos são capturadas do real, sem qualquer manipulação visual. Contudo, são acompanhadas por uma voz (em *off*) que «comanda» as acções das personagens, (pessoas e animais) e até dos objectos (relógio numa torre). O espectador que, ao princípio, «acredita» na concordância entre a palavra ouvida e a imagem que vê, cedo dá-se conta do truque: Smith gravou os seus comandos após visualizar as imagens, obviamente. Com este processo simples, mas altamente perspicaz, o realizador cria um paradoxo, um confronto que remete ao espectador para a artificialidade da imagem «como registo», posta em evidência pela vocação dessa mesma imagem «como elemento», quando alterada por um discurso «impossível». Este conflito entre vocações gera uma imagem «como imagem» paradoxal, que aponta para si mesma, e para a sua aparente contradição, auto-reflectindo-se. O filme é, simultaneamente, ficcional e documental, de um ponto de vista metalinguístico.



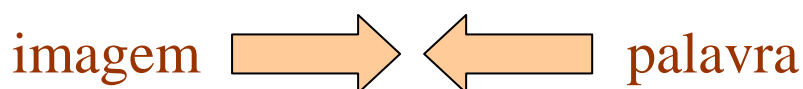
*The Girl Chewing Gum*, John Smith, 16mm, preto e branco, som, 10', 1976 (fotograma).

(VER DVD EM ANEXO / Parte 2)

Como vimos, o filme cria no espectador, passados os primeiros instantes, uma estranha sensação, próxima da «fraude». Smith «engana» e/ou «desengana» o fruidor, por assim dizer. Temos essa sensação porque o filme aborda, de modo irónico – enquanto paródia – o papel do realizador (que tem por função dirigir os actores) pondo, assim, em causa a suposta «supremacia» das palavras em relação à imagem e, por extensão, do som sobre a imagem. A voz de Smith, obviamente colocada *a posteriori*, cria assim uma relação absurda (de *non sense*) entre a realidade captada e as «ordens» verbais do realizador.

Como refere Adrian Danks, o realizador apela para a consciência de espectador em relação ao artifício cinematográfico: «constantly making us aware – through a variety of subtle methods – of the multiple ways in which such films tend to guide our reading of the image, while taking on, at times, an almost surreal dimension» (Danks, 2003). Esta situação-limite, criada por John Smith, através de uma auto-reflexividade

e uma auto-contradição narrativa, desconstrói quer a noção de documentário quer a de ficção, mas também, e sobretudo, a de palavra e de imagem.



Ao alterar o carácter documental da imagem registada do real, Smith transforma a imagem num elemento «neutralizado», quanto à sua condição, e significação de origem. Esta questão remete-nos para Deleuze, quando este defende que a imagem, no geral, é «...uma massa plástica, uma matéria a-significante, e a-sintáctica, matéria não linguisticamente formada, embora não seja amorfa e seja formada semiótica, estética e pragmaticamente». Este limiar entre significado intrínseco e não-significação (no sentido da sua anulação, pela introdução de um segundo elemento, neste caso: a palavra dita), é a condição – do registo cinematográfico visual – que Smith explora, ao enunciar o seu comentário verbal. Esta condição é, portanto, uma característica conceptual da imagem, em geral: «É uma condição, anterior, em direito, ao que condiciona. Não é uma enunciação, não são enunciados. É um enunciável» (Deleuze, 1986:49)<sup>132</sup>. Este poder de enunciação do verbal é posto

---

<sup>132</sup> Podemos contrastar a ideia deleuziana de «massa não linguisticamente formada», com a concepção de José Gil a este respeito. Gil, ao contrário de Deleuze, destaca a autonomia da linguagem pré-verbal, que é para ele uma forma de linguagem. Portanto, e segundo Gil:

«...não devemos considerar o pré-verbal como uma espécie de magma amorfo de sentido, inarticulado e intraduzível», mas como «...uma “linguagem” com articulações próprias que não devemos julgar “rudimentares” (por referência à articulação da linguagem verbal), mas auto-suficientes e constituídas, todavia, por retroacção da linguagem verbal» (Gil, 1996:102).

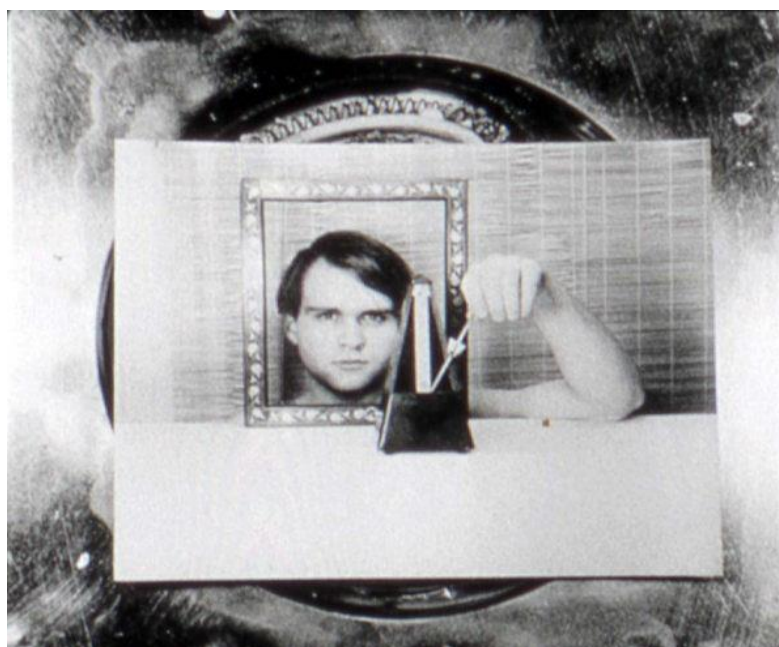
Gil, deste modo, posiciona a palavra no seio da imagem, como elementos linguísticos indissociáveis.

directamente em confronto, neste filme, com uma «inocente» imagem como «registo». No global (como víramos, antes, no caso de Gary Hill), Smith elabora uma: «...juxtaposition of verbal, cinematic and gestural language with forms of narrative storytelling» (Danks, 2003).

*The Girl Chewing Gum* é, pois, imagem «como imagem», porque funciona como evidência, como axioma que gira à volta do conceito de «imagem»; mas também problematiza o conceito de «cinemático», ao tocar na artificialidade da ficção. O filme, não abordando generalidades, destrói, no entanto, a ilusão de «realidade» explorada pelo cinema narrativo. Diríamos mais: destrói qualquer ideia de narrativa cinemática, visto que o trabalho de Smith poderia ser, como no caso de *Soundings*, realizado em suporte vídeo, sem em nada alterar as questões de fundo que o mesmo aborda.

### 7.1.5 - Hollis Frampton / O tempo da palavra e o tempo da imagem

Com *Nostalgia*, Frampton introduz a fotografia, enquanto imagem fixa, no contexto cinemático. Contudo, não é dessa presença do «fixo» que iremos falar, pois não se afigura como aspecto central do filme. O artista manipula o tempo e o movimento, para pôr a tónica na imagem, na medida em que trabalha os meandros temáticos da memória e fá-lo através, e mais uma vez, do comentário verbal.



Hollis Frampton, *Nostalgia*, 35mm, preto e branco, som, 36', 1971 (fotograma).

O filme mostra uma sucessão de fotografias, enquadradas em primeiro plano, que Frampton queima, sucessivamente, à medida que vai contando uma «história» acerca de cada imagem. Porém, o discurso que ouvimos refere-se, sempre, à imagem seguinte, e está, por isso, adiantado no tempo. O acto de queimar provoca um fumo que «apaga» a imagem, confundindo o espectador acerca do que viu e

ouviu, o que torna o acompanhamento do discurso uma tarefa quase impossível, e frustrante, de algum modo.

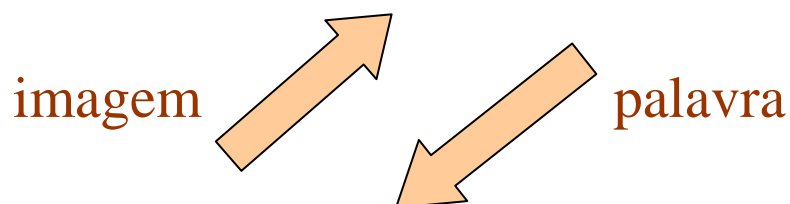
Raymond Bellour analisa esta obra, destacando preferencialmente este lado «temporal», associável à memória. Neste sentido, Bellour estuda, sobretudo, o conteúdo extrínseco da obra, aquilo a que ela se refere; remetendo o trabalho de Frampton para a problemática da autobiografia, e afirmando:

Se quiséssemos dar uma imagem emblemática da autobiografia no cinema, ela seria *Nostalgia* de Hollis Frampton. Uma máquina fotográfica que nos olha, uma série de 13 fotos que pousam uma após outra diante da objectiva, uma voz que narra as circunstâncias em que elas foram tiradas e a história do que a foto representa ou lembra: fragmentos descontínuos de passado escalonados numa vida.

(Bellour, 1997:329).

Contudo, e para além dos elementos temáticos estritamente ligados ao «cinemático» (tempo, passado, memória), o protagonismo é, na nossa opinião, e sem dúvida, da imagem, enquanto permanência desconstruída pelo desfasamento temporal, produzido pelo comentário que a explica. Em suma, Frampton reflecte, e dá a reflectir – como nos casos prévios – sobre o conceito de imagem cinemática, pela via da imagem, alterada pelo fluir temporal das diversas fotografias e da sua relação com a palavra. Imagem e palavra são, em síntese, dois pólos linguísticos que se interligam permanentemente, mesmo quando deslocados no tempo.





Com este filme encerramos a aplicação dos nossos pressupostos a uma selecção de obras – apenas representativas de um vasto conjunto, como é óbvio – que se debruçam sobre o conceito de imagem cinemática, pela via da sua componente de «imagem». Vimos como a relação palavra/imagem é uma constante dos diversos trabalhos analisados. Mas vimos também que, para além do meio em que se exprimem (vídeo ou cinema), todos convergem numa ideia de imagem, problematizada num vector cinemático e em diálogo com a componente verbal. No ponto seguinte invertemos esta ordem e analisamos as obras que se debruçam directamente sobre o «cinemático», de um modo específico.

## 7.2 – O «CINEMÁTICO» TEORIZADO PELA IMAGEM

Partimos agora de imagens que, quanto nós, incidem sobretudo nas problemáticas que definem o «cinemático». Tendo sido, por nós, definido como junção das imagens-tempo e imagens-movimento (de Deleuze), o carácter **cinemático** da imagem constitui-se, como conceito – e segundo os nossos critérios –, mediante a delimitação das suas polaridades e vocações. Vejamos quais as questões que algumas obras, do cinema e/ou do vídeo, colocam face a este conceito, através das imagens que veiculam.

Começamos por referir um pequeno filme do artista conceptual Marcel Broodthaers, para sublinhar a «mudança de perspectiva» que agora operamos. Em *Um segundo de eternidade* (1971) Broodthaers apresenta, num filme com apenas um segundo de duração, uma imagem verdadeiramente «axiomática» das questões que definem a **imagem cinemática**. Trata-se de um filme «mínimo», composto por apenas 24 fotogramas. A imagem que aparece neste curto intervalo temporal, é a reconstituição dos traços da assinatura do próprio artista, animada pela sucessão de fotogramas.

O artista trabalha, assim, no cerne da auto-reflexividade, mediante uma reflexão sobre o tempo cinematográfico – na redução da sua duração a um tempo mínimo e simbólico. Mas faz também uma reflexão acerca do artista – enquanto reflexão egocêntrica – e por isso uma reflexão acerca da arte, em geral. Como bem aponta José Luis Brea, o filme de Broodthaers coloca quase todas as questões, neste duplo âmbito, cinemático e conceptual:

*Un segundo de eternidad* tiene un doble sentido. En primer lugar representa el tiempo cinematográfico. Pero también representa el sentido y el sinsentido del choque entre dos lenguajes: el de las palabras y el del cine. O, todavía mejor el de la relación entre la imagen estática y la imagen movimiento (Brea, 2002:10).

Vemos como se descortinam as relações imagem / palavra, que já verificamos antes, e como surge uma nova relação: a dos limites entre o fixo e cinemático. Esta relação reenvia-nos para o nosso conceito de **duplo carácter cinemático**, elaborado na primeira parte deste trabalho.

### 7.2.1 - Os limites do cinemático

Destacamos, em primeiro lugar, o duplo carácter «cinemático» da imagem por considerá-lo o núcleo complexo da definição de imagem cinemática. Como vimos aquando da apresentação da nossa tipologia, este «duplo carácter» consistia em, por um lado, entender as imagens cinemáticas como imagens «em movimento» (dividas, *grosso modo*, em indiciais e construídas), e, por outro, em «integrar a noção» de imagem indicial fixa (fotografia) numa ideia genérica de cinemático, conferindo, assim, uma efectiva aproximação entre fotografia e cinema/vídeo, pela via do seu carácter indicial.

A fotografia surgia, assim, como imagem cinemática «implícita», porque é, de facto, fixa, mas também cinemática, se tivermos em conta que ela regista/representa um tempo (instante) e «congela» o movimento (mesmo que apenas o «movimento» da temporalidade, como devir)<sup>133</sup>. Contudo, esta inclusão apenas dá um lugar, merecido, à fotografia, no conceito abrangente de imagem cinemática, que

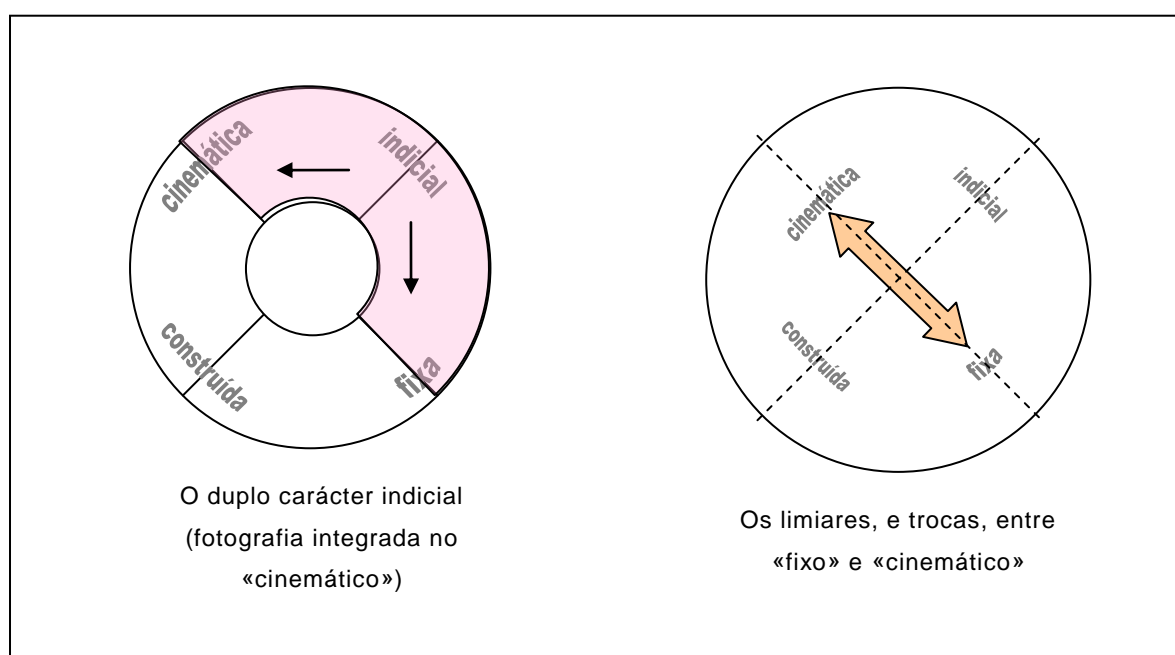
---

<sup>133</sup> Conferir pp.155-156.

propomos. No entanto, outras ligações, assim como os problemas associados a elas, surgem nos limiares da distinção, precisamente, entre o cinemático implícito e explícito.

Relembrada esta questão, uma outra coloca-se em premência: Como pode o «cinemático» reflectir sobre o «fixo», e vice-versa? Que limites, ou limiares, podem ser estabelecidos entre as diversas polaridades da imagem?

Como demonstrámos na primeira parte, a polaridade indicial (que vai do indicial ao construído) e a icónica (do abstracto ao figurativo) podem ser aplicadas a qualquer imagem fixa. Por esta razão as abordamos tão-somente de modo acessório, e concentramos a problematização experimental de uma eventual definição de «cinemático» a partir, preferencialmente, das relações de tensão entre os pólos fixo e cinemático (polaridade cinemática), relação que alguns artistas abordaram a modo de verdadeiros «axiomas» acerca desta «tensionalidade».



Quadro 18 – O duplo carácter indicial e as relações de tensão entre «fixo e «cinemático».

O limite surge assim como limiar, como lugar de indefinição entre fixo e cinemático. O cinemático inclui, por inerência, o fixo (como vimos, muitos autores reflectiram sobre os limites entre o cinema e a fotografia, entre o cinemático e o fixo). Há, pois, um grau elevado de incerteza entre as noções de «imagem fixa» e «imagem cinemática», de onde se destaca o carácter indicial de ambas (como registo, ou marca, da realidade), enquanto permanência.

Vejamos o caso específico da imagem vídeo. A este propósito Raymond Bellour salienta «...o quanto a imagem-vídeo aumenta vertiginosamente o carácter de duplo fantasmático da representação». A imagem vídeo contribui, assim, para «...desenvolver a relação de incerteza entre o movimento e o imóvel (como entre o nítido e o desfocado), que hoje em dia é provavelmente o traço dominante de uma metamorfose da imagem» (Bellour, 1997:104).

Todos os filmes, ou vídeos, que utilizam a «pausa» da imagem – congelando o movimento – situam-se neste limiar. Podemos ver isto acontecer também nas actuais propostas interactivas, onde encontramos imagens em constante metamorfose – de fixas para cinemáticas, e vice-versa – por acção do utilizador. O facto da imagem cinemática estar em movimento e temporalizada, e ao mesmo tempo poder ser fixa (através do seu carácter indicial, ou fotográfico), é uma constante explorada na experimentação cinemática, de carácter artístico.

Prosseguimos com Bellour, para abordar o «congelamento» da imagem, como estratégia reflexiva – e, por sua vez, auto-reflexiva – da imagem cinemática, na sua componente cinética, digamos, relativa ao movimento. O autor explica-nos a génese desta problemática:

Duas vezes em sua história, a fotografia já se definiu explicitamente em relação ao movimento como tal. Uma primeira vez com Muybridge, Marey etc., com preocupações científicas, para decompô-lo. Uma segunda vez, no enalço deles, mas com uma intenção artística, para compô-lo: é a aventura dos irmãos Bragaglia e de seu fotodinamismo, construindo sistematicamente, na fronteira do futurismo, tremidos (essencialmente sucessivos), para conferir à foto os poderes de abstracção e a profundidade material da pintura. De maneira mais geral, uma das dimensões da vanguarda nas três primeiras décadas do século (dadaísmo, surrealismo, construtivismo) é essa busca para ultrapassar as fronteiras entre pintura, foto e cinema». (Bellour, 1997:99).

O discurso de Bellour incide, pois, na presença do fixo, integrado num contexto temporal: o do fluxo das imagens projectadas na tela ou visionadas num televisor. O tempo é sempre, cinemático. Porém, o trabalho associado ao congelamento da imagem «...cria as condições para um outro tempo: ele inventa as condições de uma leitura, suscitando um espaço favorável às associações ao mesmo tempo livres e controladas...» (Bellour, 1997:79). Deste modo, a paragem do fluxo cinemático induz à reflexão. Para o citado autor, e naquela óptica, a presença da fotografia no cinema é «...distinta, difusa, ambígua, e produz o efeito de desprender (ainda que minimamente) o espectador da imagem, mesmo que seja apenas pelo complemento de fascínio que ela exerce» (Bellour, 1997:92). Este autor aborda essencialmente a presença da fotografia no cinema sem, contudo, pôr em causa a distinção entre «fixo» e «cinemático».

Até que ponto será possível (des)construir estas noções, no seu âmago?

Analisamos seguidamente algumas imagens que se situam, em nosso entender, nesse limiar de desconstrução teórica.

### 7.2.2 - Douglas Gordon / O cinemático expandido

Para compensar o protagonismo do cinema estrutural, e da arte vídeo – até aqui, contextualizados apenas na modernidade artística – focamos a nossa atenção, desta feita, num artista representativo, porque actual, de uma estética pós-moderna. Através do comentário, ou citação integral, enquanto recursos intertextuais e metalinguísticos, Douglas Gordon, em concreto, reflecte sobre o cinema.

O artista em causa ocupa-se, nas suas instalações, de conteúdos filosóficos e socialmente relevantes, como o são os binómios vida/morte, passado/futuro, bem/mal, etc. Contudo, nalgumas das suas obras, Gordon isola o conceito de cinema como assunto principal, através dos limites do cinemático, e fá-lo mantendo intacto carácter indicial das imagens, usando para tal excertos de filmes conhecidos, ainda que não da sua autoria. A sua instalação *24 Hour Psycho* (1993) é bem representativa de uma vertente que caracteriza, em muito, o cinema experimental pós-moderno, denominada de *found footage*<sup>134</sup>. Gordon, apropriando-se do filme de Hitchcock, altera a cadência das imagens – prolongando o tempo de visionamento do filme para 24 horas – levando aos extremos, deste modo, uma antiga técnica de manipulação cinemática: o *ralenti*. A imagem torna-se quase fixa, pois o fluxo temporal original, ilusionista, desaparece em favor de uma nova leitura das imagens, sempre cinemáticas, mas numa outra escala temporal.

Gordon realizou várias experiências neste sentido. Em 1995 leva esta «expansão» do tempo cinematográfico, quase, até às últimas consequências. O filme *5 year drive-by* repete aquela estratégia, ampliando ainda mais o desfasamento entre tempo original e tempo expandido. Em concreto, cada fotograma permanece

---

<sup>134</sup> O *found footage* é uma espécie de *ready-made* cinematográfico, que consiste em recuperar e (re)contextualizar trechos ou obras completas de outros autores.

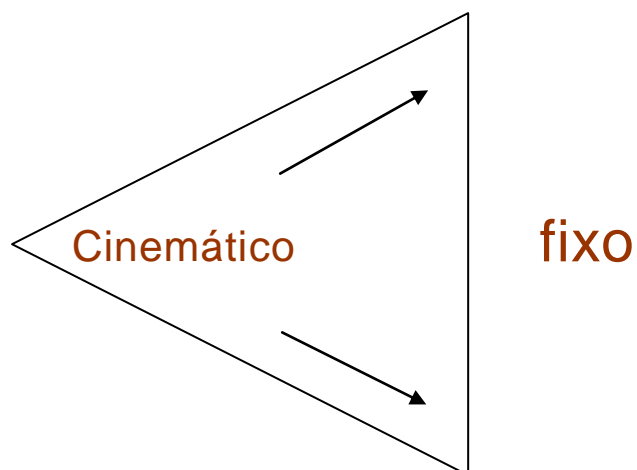
durante 6 horas projectado no ecrã. Trata-se, em termos de percepção, de uma imagem fixa, sem dúvida, mas que na sua essência é cinemática: o que muda aqui é a escala temporal, que aparentemente «anula» o movimento. A escala de percepção não permite ao fruidor apreender o movimento.



Douglas Gordon, *5 year drive-by*, vídeo-instalação, 1995. (fotografia da instalação)

Assim, o trabalho de Gordon, reciclando as imagens de outrem, problematiza a noção de movimento e tempo, ou seja, (des)centra a definição de «cinemático» no seio da sua polaridade mais específica. Este é um exemplo brilhante, julgamos, do quanto a imagem põe em causa toda e qualquer teoria acerca das imagens-tempo, ou das imagens-movimento, enquanto oponíveis às imagens fixas. O que Gordon reforça, através das imagens, é que o tempo e o movimento são, de facto, relativos, e relativizam, por arrastamento, a noção de imagem cinemática.



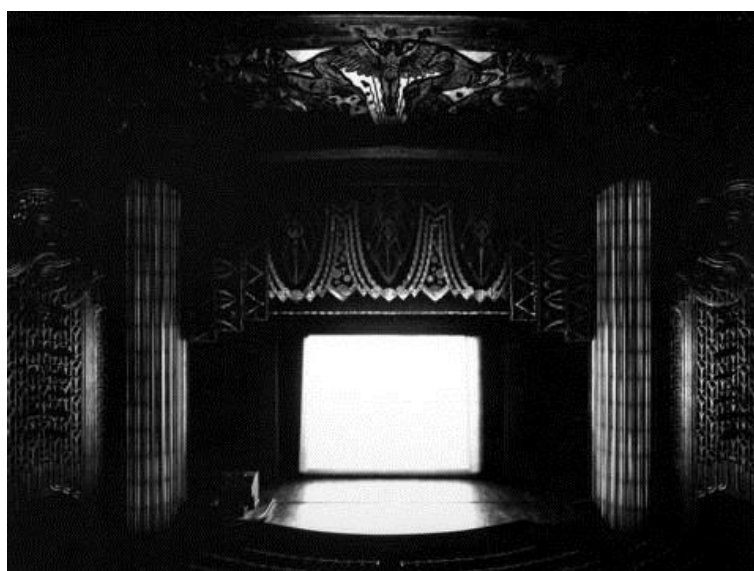


Expandindo o tempo de projecção, e dilatando a sua cadência, Gordon potencia a reflexão acerca da definição da imagem dita em movimento. Assim, o conteúdo «imagético» ou icónico é usado pelo artista para «teorizar», ou (se quisermos inventar uma palavra) «desteorizar» a noção de «cinemático». Com este redimensionamento do «cinemático», reestrutura-se também a noção mesma de imagem, enquanto lugar indefinido de permanência / devir.

### 7.2.3 - Sugimoto e Campbell / O cinemático comprimido

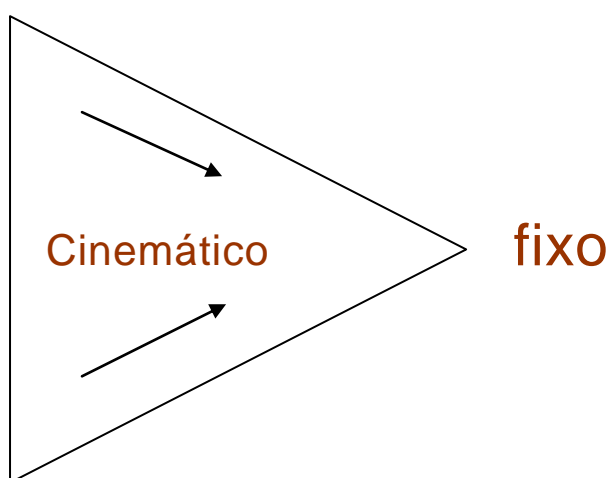
Por oposição ao exemplo anterior, apresentamos agora uma situação inversa, que funciona do mesmo modo, em termos de desconstrução, mas desta vez explorando o limite oposto. Abordamos, pois, dois exemplos que são, em primeiro lugar, imagens fixas.

Situamos o nosso discurso, portanto, no domínio da fotografia, com o trabalho de **Hiroshi Sugimoto**, *Theaters*, e que consiste numa série composta por várias fotografias que retratam o interior de diversas salas de cinema, captadas ao longo dos Estados Unidos (dos anos 70 até hoje). O trabalho de Sugimoto, em termos processuais, consiste em enquadrar na sua objectiva o ecrã de projecção, e fazer coincidir o tempo de exposição da câmara fotográfica com a duração total do filme. Deste modo, o filme é fotografado e «comprimido», por assim dizer, numa única imagem.



Hiroshi Sugimoto, *Paramount, Oackland* (da série *Theathers*), 1994, fotografia.

Este prolongamento do tempo de exposição produz uma curiosa imagem «surreal», na medida em que o ecrã surge pleno de luz branca (totalidade da luz projectada) e ilumina o espaço que, a olho nu, se encontrava totalmente escurecido. Como se depreende, por comparação com o caso anterior (Gordon), verificamos aqui uma passagem do cinemático ao fixo por «compressão».



O próprio Sugimoto confessa o seu encantamento com o carácter misterioso das fotografias, já que as imaginara antes de realizá-las. Transcrevemos as suas palavras para dar conta desse duplo valor *fixo/cinemático* das imagens:

«One night I had an idea while I was at the movies: to photograph the film itself. I tried to imagine photographing an entire feature film with my camera. I could already picture the projection screen making itself visible as a white rectangle. In my imagination, this would appear as a glowing, white rectangle; it would come forward from the projection surface and illuminate the entire theater. This idea struck me as being very interesting, mysterious, and even religious.»<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> Thomas Kellein, Hiroshi Sugimoto, «Time Exposed,» 1995, p. 91

Um processo diferente é o que usa **Jim Campbell** para, no entanto, levar a cabo, também, a compressão do cinemático numa única imagem fixa. Campbell criou uma série de imagens, fixas, a que chamou *Illuminated Averages*. Curiosamente, o artista usou também, como Gordon, o mesmo filme de base. O primeiro trabalho desta série é o *Hitchcock's Psycho*. O trabalho de Campbell consiste em digitalizar, um a um, cada fotograma do filme – ao contrário de Gordon que os prolonga no tempo, e de Sugimoto, que «fotografa» o tempo total de projecção. Posteriormente, mediante processos digitais de tratamento, o artista sobrepõe todas as imagens, criando assim uma única imagem fixa «final» – verdadeira amálgama –, composta de um número «absurdo» de camadas de imagem.



Jim Campbell, *Illuminated Average #5*, 2001, impressão fotográfica (caixa de luz)

No quinto trabalho dos seus *Illuminated Averages*, Campbell digitaliza a totalidade do conhecido filme *The Wizard Of Oz*. Neste caso concreto, a imagem

final comprime 1 hora e 42 minutos de imagens cinemáticas, o que daria o número avultado de 146 880 fotogramas, sobrepostos digitalmente. A imagem final, exposta numa caixa de luz, mostra (ver imagem acima) uma média (*average*), obtida pela sobreposição dos valores luminosos e cromáticos, contidos na totalidade do filme. Num olhar atento, pequenos vestígios da acção podem ser reconhecidos nesta amálgama disforme, de carácter abstracto; embora a possamos considerar como uma imagem «concreta», na medida em que (re)apresenta as imagens cinemáticas de origem, porém fixadas e sobrepostas.

Eminente atitude conceptual e, de certo modo, simbólica (não sabemos se Campbell, de facto, se deu «ao trabalho» de digitalizar aquele tão grande número de fotogramas...) que se situa, de pleno direito, numa posição auto-reflexiva em relação ao cinema, ao cinemático, e à imagem. Esta atitude conceptual, enquanto ideia que atravessa os meandros da prática e da teoria, transforma literalmente o «cinemático» em fixo (como vimos, no caso anterior, com Sugimoto).

#### 7.2.4 - Rui Toscano / O cinemático «subliminar»

Com o seu vídeo *São Paulo 24 Set 01* (2001) este artista português actualiza a tendência minimalista, patente no cinema estrutural, de apresentar imagens desprovidas de acção e de movimento, mas, contudo, rotundamente cinemáticas. Descrevemos a obra através de um excerto publicado aquando da sua exposição. Trata-se de uma:

Imagem de uma grande metrópole urbana (São Paulo), captada num único plano fixo. Num primeiro momento, julgamos estar diante de uma imagem fotográfica, transferida para um vídeo mostrado em ecrã de plasma, a tal ponto ela é dominada pela presença estática dos prédios. Numa visão mais atenta, percebe-se, por entre a floresta de prédios, uma linha tênue de movimento, um formigueiro incessante (na realidade, o tráfego automóvel numa avenida), que contradiz essa primeira impressão»<sup>136</sup>.



Rui Toscano, *São Paulo 24 Set 01*, 2001, Vídeo, cor, sem som, em *loop*

---

<sup>136</sup> Texto de apresentação (online) disponível no site da Galeria Porta 33, Funchal. Conferir no endereço: <http://www.porta33.com/exposicoes/slowmotion/rtoscano/sp.html>

A ausência de som, a sua apresentação num ecrã plano – equivalente à moldura de um quadro, ou fotografia – e o recurso ao *loop*, conformam, no seu conjunto, estratégias que provocam aquele erro de percepção, ao contribuírem para a aparência de uma imagem fixa. Muito para além dos significados icónicos, ligados à imagem «como registo» de uma realidade concreta (a vista da cidade), Toscano aborda essencialmente os limiares perceptivos, que, por sua vez, redundam nos limiares entre o fixo e o cinemático.

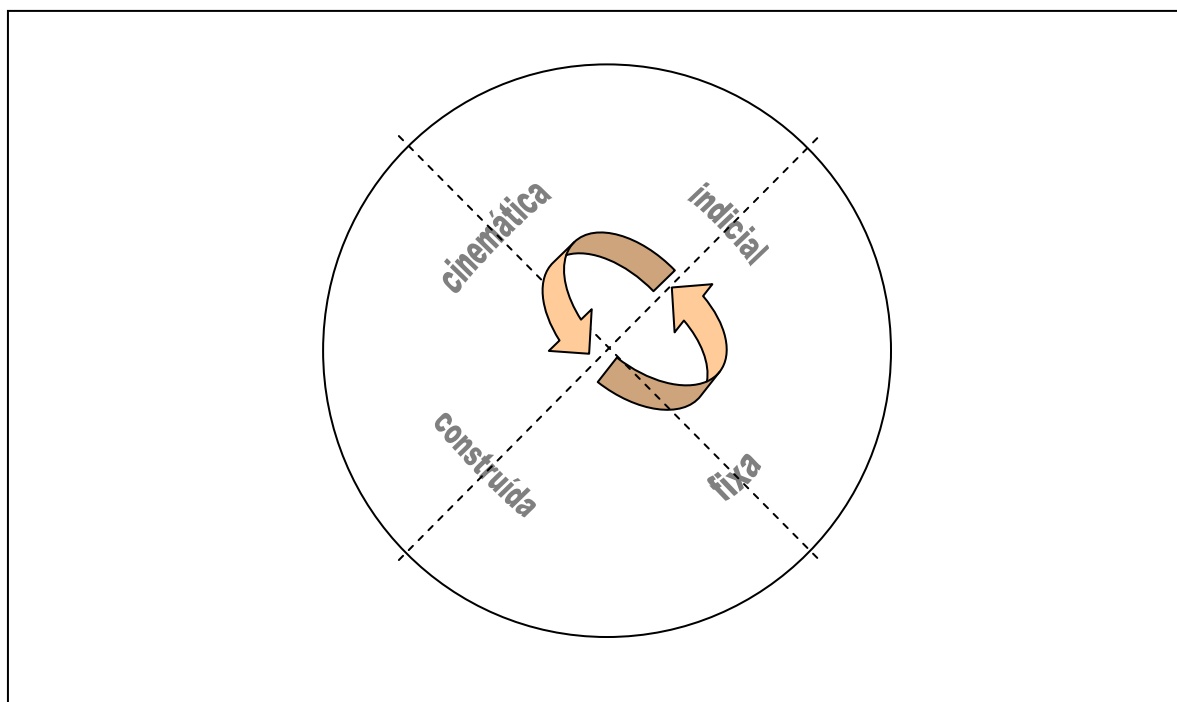
Inferimos, pois, nesta obra, um carácter «cinemático» explícito (porque, de facto, a imagem está em movimento) e «implícito» (porque não é apreendido instantaneamente). Mas, por outro lado, também inferimos um carácter «fixo» explícito (pela razão imediatamente anterior e, neste caso, enquanto «engano») e também implícito (porque a imagem parece ser a «paragem» fotográfica de um movimento). Vemos como, nesta imagem tão aparentemente linear, existe uma confluência de pólos e dimensões, que se auto-reflectem em «abismo».

Verificamos, por outra parte, que este vídeo é bem diverso dos casos em que a fotografia é incluída no cinema (ou no vídeo), apenas como objecto diegético (no cenário) ou mesmo como uma imagem fixa que assume a temporalidade do filme, como se de uma projecção sequencial de diapositivos se tratasse<sup>137</sup>. No caso de Toscano, assim como nos casos anteriores, o fixo e o cinemático operam uma auto-reflexividade entre si, criando ambiguidades à volta da polaridade cinemática, que podem ser situados teórica, e esquematicamente, no limiar entre ambos os pólos.

Toscano desenvolve, assim, uma circularidade subtil, e apelativa, entre o fixo e cinemático, dando a reflectir o substrato teórico do movimento e do tempo.

---

<sup>137</sup> Por esta razão não considerarmos aqui o trabalho de Chris Marker – que abordámos aquando da nossa referência à auto-reflexividade, pela mão de Robert Stam (p.248) –, por se tratar apenas, e de facto, de um filme composto por fotografias. (embora exista uma, e apenas uma, imagem em movimento, no decurso da narrativa).

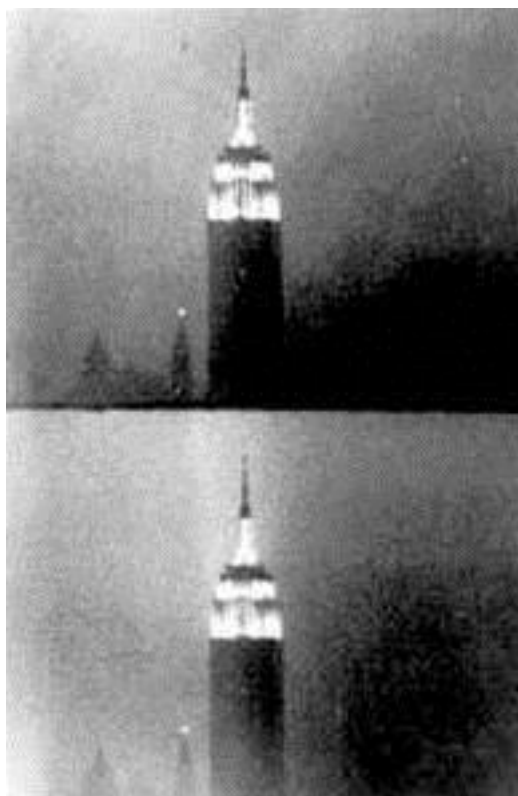


*Quadro 19* - A circularidade das noções de «fixo e cinemático», operada no seio da polaridade indicial.



### 7.2.5 - Andy Warhol / A imagem «como registo expandido»

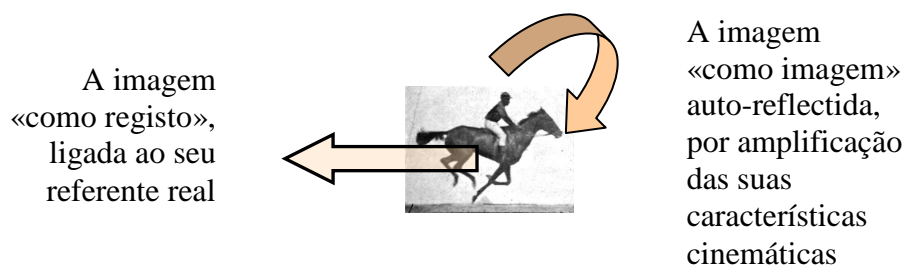
Com Rui Toscano deixamos a polaridade cinemática, para introduzir a problemática das vocações, e da sua respectiva desconstrução conceptual. Toscano usou uma imagem indicial (enquanto registo do real), o que nos remete para a vocação da imagem «como registo». Contudo, enquanto Toscano centrava a sua atenção no duplo valor da imagem (fixo/cinemático), Andy Warhol coloca a tónica precisamente na «expansão» temporal do registo. Não se trata porém, como no caso de Gordon, de expandir a cadência das imagens, tornando-as estáticas, mas sim, neste caso, de usar um «desproporcionado» plano-sequência, prolongando e «amplificando» (como diria Noël Carroll) o registo temporal.



Andy Warhol, *Empire* (1964), 16mm, preto e branco, 8 horas e 5' (fotogramas).

Numa atitude minimalista, ligada ao cinema *underground* que praticou, Warhol filma o topo do *Empire State Building* durante oito horas consecutivas. O filme *Empire* (1964) regista continuamente o mesmo assunto. O ponto de vista «estático» da câmara sobre o referido edifício reflecte uma ausência de acção e a narrativa, típicas de alguns filmes deste artista. Nada acontece, a não ser as esporádicas alterações atmosféricas e o «apagar» e «acender» das luzes do edifício.

A câmara cinematográfica comporta-se, assim, como câmara fotográfica, na medida em que «fixa» a passagem do tempo, embora o faça de modo cinemático. Warhol dilata a duração do plano e, assim, opera uma dilatação da vocação de registo, transformando-a em imagem «como imagem». Trata-se de uma imagem que «insiste» na invariabilidade do registo; trazendo, para primeiro plano, uma imagem-conceito, na medida em que pouco importa se o assunto é um prédio, um rosto, ou um outro motivo qualquer. Nos primeiros minutos, o espectador pode até associar o assunto (o edifício) a toda uma série de significados, relativos ao carácter icónico e simbólico de um motivo como o *Empire State Building*, mas ao cabo de algumas horas (se conseguir resistir à monotonia da projecção) começa a questionar-se relativamente à imagem, ao tempo, ao movimento (e à sua ausência); em suma, ao cinemático.



A auto-reflexividade, neste caso, situa-se na aparente transformação do registo cinematográfico numa permanência redundante. O paradoxo desta obra reside na amplificação dos limites de visionamento (e de captação, como é óbvio). Trata-se de cinema para ser não visto, mas apenas «conceptualizado», apenas decodificada uma ideia, como substrato teórico. Contudo, Warhol não problematiza apenas o cinema (este filme, captado em película, poderia ter sido gravado em vídeo, sem perder especificidade) mas o cinematográfico, em geral. Tal é comprovado com o *remake*, que retoma e reactualiza a ideia original de 1964, realizado pelo artista «digital» **Wolfgang Staehle**<sup>138</sup>, em 2000. Este último disponibilizou, *online*, uma *webcam* apontada para o *Empire State Building*, como fez Warhol, e que os navegantes da rede podem assim visionar, em directo. A imagem «registo» é agora uma «imagem ponte», um fluxo electrónico/digital contínuo, muito para além das 8 horas iniciais, gravadas em película.

Warhol foi, de certo modo, o precursor das actuais *webcams* que, embora transmitindo em directo – enquanto imagens «ponte» –, nos fornecem imagens do mesmo tipo, onde quase nada acontece, onde não há propriamente uma acção a ser registada, a não ser a imobilidade do olhar mecânico do dispositivo. Por outro lado, e nesta óptica da vocação da imagem «como registo», cru e inalterado, Warhol realizou diversos filmes de longa duração – porém mais curtos que *Empire* – que capturam acções do quotidiano, numa vertente documental levada aos extremos da «reprodução fiel», como acontece nos filmes *Sleep* e *Kiss*, entre outros.

---

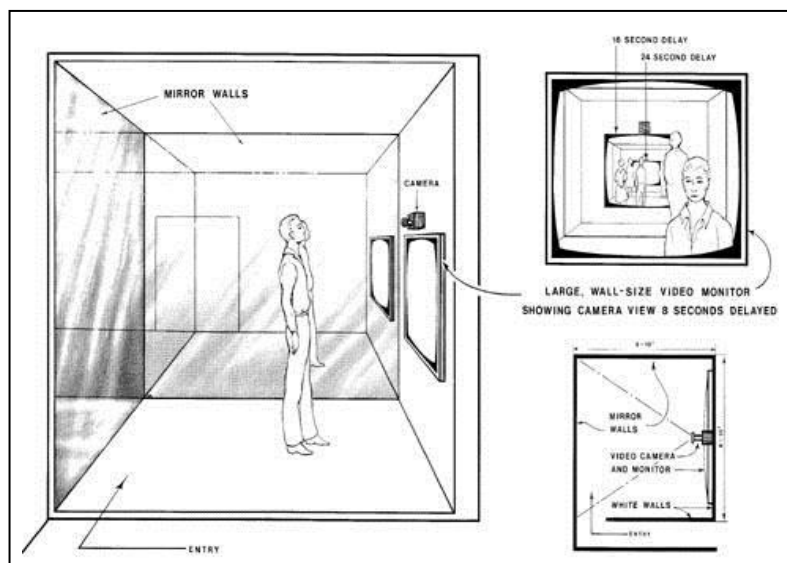
<sup>138</sup> O trabalho, denominado *Empire 24/7*, foi apresentado pela primeira vez em 1999, na exposição ZKM, Karlsruhe, Alemanha. Cf. in <http://www.wolfgangstaehle.info/index.php> (acedido em Março 2006).

### 7.2.6 - Dan Graham / A imagem «como ponte auto-reflexiva»

O registo implica um suporte, e um documento que, *a posteriori*, restitui as qualidades visuais do registado. Contudo, e como vimos com a referência às *webcams* no caso anterior, a imagem pode ser «apenas» transmitida e, portanto, não carecer de registo para existir como tal. A vocação da imagem «ponte» é o assunto-chave da pesquisa formal e linguística encetada pela arte vídeo, nos seus começos. A exploração desta nova capacidade do vídeo (a mesma da televisão, como já vimos) permite aos artistas veicular um sem-número de conteúdos através da instantaneidade do «directo». Contudo, concentramos a nossa atenção, como vem sendo óbvio, nas imagens auto-reflexivas e que, neste caso, problematizam esta vocação de modo específico, isolando-a.

A vocação da imagem «como ponte» diz respeito, recordamos, a uma vocação inerente ao «cinemático», e condicionada a um meio tecnológico específico, o vídeo, no seu carácter de fluxo electrónico, sempre em tempo «presente». Foi neste sentido que Graham explorou exaustivamente, através de instalações assaz elaboradas, a noção de tempo presente. Citamos um desses trabalhos, *Present Continuous Past(s)* (1974), para examinar a sua vocação «teórica».

Graham montou uma câmara de vídeo num compartimento fechado, cujas paredes são preenchidas com espelhos. Os espelhos, como imagens «ponte» naturais, não mediadas pelos dispositivos electrónicos, devolvem uma imagem em tempo real, presente. A câmara, por sua vez capta o que «aparece» na sua frente e também a imagem reflectida nos espelhos. Contudo, no monitor colocado na sala, a imagem (re)aparece com um atraso (*delay*) de 8 segundos, facto que cria um desfasamento temporal, e perceptivo.



*Present Continuous Past(s)*, Dan Graham, 1974, (Esboço do projecto)<sup>139</sup>.

O espectador, colocado em frente da câmara, situa-se no centro de uma espiral que o conduz a um efeito de abismo, paradoxal e contraditório. O espectador vê a sua imagem (atrasada no tempo), mas consegue ver, também, na reflexão captada pela câmara, a sua imagem actual, assim como outras imagens «na imagem». Esta sobreposição temporal complexa surge, assim, como temática fulcral, ligada à percepção visual. Trata-se, pois, de uma percepção cinemática auto-consciente, que posiciona a percepção, como já vimos antes, no cerne de uma conceptualização quer da imagem, quer do cinemático. A imagem «como ponte» flui, e devolve à realidade a realidade captada, (re)apresentando-a.

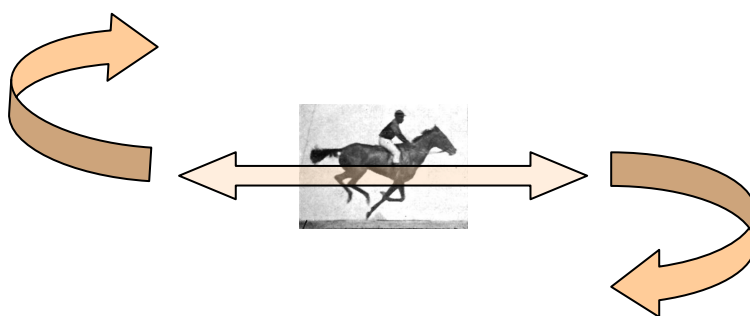
Confirmamos, com Doug Hall, esta reflexão acerca das relações entre realidade, temporalidade e percepção, num contexto cinemático:

---

<sup>139</sup> © Dan Graham.

The mirror at right angles to the other mirror-wall and to the monitor-wall gives a present-time view of the installation as if observed from an «objective» vantage exterior to the viewer's subjective experience and to the mechanism that produces the piece's perceptual effect. It simply reflects (statically) present time. (Hall, 1990:186)

Podemos, então, concluir que a reflexão do tempo, como auto-reflexão, cria uma circularidade cinemática, presente em trabalhos que usam esta vocação da imagem de modo metalinguístico.



A imagem como «ponte» auto-reflexiva

Para além da sua prática artística, e reforçando as suas preocupações teóricas, Graham produziu muitos artigos, e contributos vários em diversas publicações, nos quais explica aprofundadamente as suas indagações teóricas a respeito deste tipo de fenómenos. Esta fusão entre teoria e prática, e entre criação e fruição – no sentido de divulgar, dar a conhecer –, é característica das atitudes conceptuais desta época, preocupadas em desenvolver verdadeiros actos de «pedagogia»

artística. A obra *Performance/Audience/Mirror* (1975)<sup>140</sup>, também de aquele artista, usa igualmente a metáfora do espelho – e o recurso ao *delay* – introduzindo uma componente de *performance/happening*, para assim explorar, quase didacticamente, a relação entre espectador e *performer*<sup>141</sup>.

---

<sup>140</sup> Neste trabalho o vídeo é usado como documento de uma *performance* que investiga a percepção, o tempo real e o *feedback*. A preocupação essencial de Graham é explorar o tempo real como um espelho – o vídeo funciona, assim, como «espelho» electrónico. A audiência é integrada no trabalho, numa estratégia típica no contexto do *happening*, onde o fruidor participa activamente na obra. Trata-se, de certo modo, de uma «proto-interactividade».

<sup>141</sup> Dan Graham, *Performance/Audience/Mirror*, 1975, performance e vídeo feedback, (fotografia da acção).



(VER DVD EM ANEXO / Parte 2)

### 7.2.7 - William Anastasi / A imagem «como ponte» e «como objecto»

Enquanto que, na obra de Graham, a imagem surge naturalmente através do meio (vídeo) – relegando o objecto que a enquadra, como suporte (monitor), para segundo plano –, Anastasi trabalha a ideia de fluxo cinemático e põe em evidência, ao mesmo tempo, a imagem «como objecto», na medida em que ela é contextualizada no espaço e tempo reais. Este recurso, típico das instalações vídeo, ganha com *Free Will* (1968) uma dimensão auto-reflexiva única, que explora os limites entre a «ponte» da imagem, em directo – e a sua artificialidade como objecto –, desconstruindo, assim, ambas vocações.

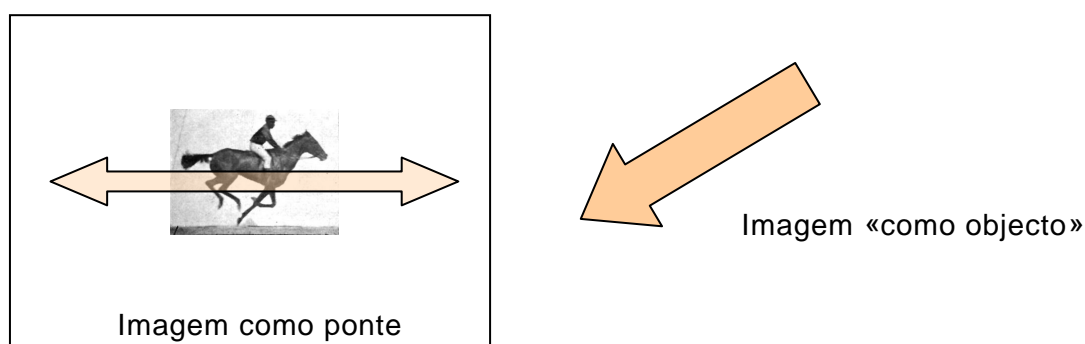


William Anastasi, *Free Will*, 1968, vídeo, preto e branco, câmara e monitor (fotografia da instalação).

De recorte minimalista, a ausência de acção e movimento nesta obra, não implica a ausência do «cinemático». Retomamos assim o fenómeno das *webcams* e



também os limiares do fixo/cinemático, pois o motivo é estático. A presença do referente e do significante no mesmo espaço, cria uma auto-reflexividade circular que domina a leitura da obra. Existe, portanto, uma *mise en abyme* em potência, apenas esboçada. O espectador percebe, em primeiro lugar, esta relação, esta ponte que se estabelece entre a imagem e a realidade, em directo. Por sua vez, o objecto que contém a imagem (televisor) assume-se enquanto imagem «como objecto», porque contida no campo visual da obra e lida como tal. Podemos ver esta obra como um axioma misto: acerca do fluxo electrónico e acerca do objecto, enquanto imagem.



Escolhemos, pois, a peça de Anastasi por ela isolar as componentes contextuais do cinemático – no campo das suas vocações – de modo axiomático, generalista e por isso, tendente a um enunciado visual teorizante/teorizável.

Contudo, é evidente que muitos outros nomes poderiam ser citados, no âmbito das instalações vídeo – como o caso de Nam June Paik, com o seu *TV Buda*. No entanto, ao incluir este objecto icónico em concreto (Buda), Paik estabelece um conjunto de relações transtextuais que, se bem enriquecem o trabalho, o desviam de

uma atitude «teórica» mais purista, digamos, em relação à imagem, e ao «cinemático», e que está no cerne da nossa exemplificação. Outros artistas, na esfera da arte vídeo, como Bill Viola, Muntadas, ou Gary Hill<sup>142</sup>, têm vindo a explorar esta vocação (da imagem «como objecto»), no domínio da instalação.

---

<sup>142</sup> Gary Hill, na instalação *Between cinema and a hard place*, organiza 23 monitores, aos quais foi retirada a caixa envolvente, numa combinatória de carácter escultórico. As imagens vão se repetindo, alternando, desaparecendo. Alguns monitores permanecem desligados, ora acendem. Juntando, como som de fundo, um texto de Heidegger, *The Nature of Language* (1953) Hill cria uma estrutura complexa explorando os limiares que definem cinema e vídeo, assim como a relação entre palavra e imagem, concentrando-se na «linguagem», como substrato teórico do trabalho.



*Between cinema and a hard place*, 1991, instalação multi-canal (exposta no CCB, Lisboa, em 2002).

### 7.2.8 - Anthony McCall / A imagem «como objecto como imagem»

Contrastando com o anterior, apresentamos uma instalação no âmbito do cinema experimental, para assim reforçar a ideia de que a exploração do cinemático não depende do formato (cinema ou vídeo), mas sim de uma vocação teórica genérica, vocação que os artistas exploram através dos meios disponíveis. Posto isto, tomamos o filme de Anthony McCall, *Line Describing a Cone*, como instalação exemplar para posicionar, agora, a vocação da imagem como objecto em relação à imagem «como imagem».

Nesta obra, o objecto ganha protagonismo reflexivo, encarado como elemento físico contido no espaço de exposição, (e um protagonismo perceptivo, evidentemente) mas também como imagem, e vice-versa. Vejamos como e porquê.



Anthony McCall, *Line Describing a Cone*, instalação (projectção e fumo), tempo ilimitado (1973).

McCall projecta um cone de luz que forma na parede uma forma circular aberta (produzida através de um dispositivo colocado em frente ao projector). Contudo,

essa forma é menos significativa do que a própria projecção luminosa. A luz projectada, no seu percurso pelo espaço até chegar ao suporte (parede), é posta em evidência através de um fumo que inunda constantemente o recinto. O artista retoma, assim, as origens do cinema – pelo seu vector de projecção –, remetendo para a lanterna mágica dos primórdios. A obra é, de certo modo, específica do cinema, na medida em que isola a componente cinematográfica do «acto de projectar»; mas também o é da arte, uma vez que se cria a obra artística com luz, com movimento, e, ao mesmo tempo, apontando uma redefinição dos processos da escultura, enquanto objecto tridimensional, porém imaterial.

A projecção luminosa, trazida assim para o primeiro plano, ganha «espaço» como ideia, recontextualizada, e adquire um lado auto-reflexivo que tem a ver com a sua dupla vocação: como «imagem» e «objecto». McCall inverte as vocações, questionando-as. A imagem faz surgir a obra; e o objecto, por sua vez, desdobra-se em três: o projector, presente na sala e visível; a luz projectada, presente e penetrável e a forma projectada na parede, enquanto imagem «convencional».

Verificamos, ainda, que o título desta instalação remete descritivamente para o que acontece, lembrando as relações tautológicas e mínimas que vimos, no ponto anterior, esboçadas entre palavra e imagem. Concluiu-se que McCall sintetiza, nesta proposta conceptual, uma série de atitudes que (re)criam a percepção teórica acerca da imagem, através da sua componente de projecção, tornada aqui «objecto» da obra.

Não se trata, pois, de um assunto apenas cinematográfico, mas especificamente cinemático, como se depreende, no global. Hoje, num contexto analógico e/ou digital, a imagem projectada pode ser também – e é cada vez mais – videográfica.

### 7.2.9 - Bill Viola / A imagem «como ponte invertida»

A metáfora do espelho, que vimos explorada de forma racional e «didáctica» em Dan Graham, surge agora, com Bill Viola, imbuída de contornos simbólicos e problematizando outros aspectos da imagem e do cinemático. Deparamo-nos com uma «imagem-nua», no sentido exposto, por José Gil, de imagem nova, descontextualizada e/ou recontextualizada.

Concluimos assim este «testar» das capacidades da imagem, no seio de um substrato teórico do cinemático, com uma obra que resume claramente, e mais uma vez, uma postura auto-reflexiva: que reflecte o espectador e que o faz reflectir, de modo curioso e paradoxal.



Bill Viola, *Reverse Television*, compilação de vídeos, 1' (cada vídeo), cor, som, 1983.

(VER DVD EM ANEXO / Parte 2)

*Reverse TV* é um projecto artístico formado por um conjunto de peças curtas (com a duração de um minuto) em vídeo, destinadas a serem transmitidas nos intervalos publicitários e visionadas pelos espectadores de televisão e, portanto, fora de um contexto artístico tradicional (facto que, aliás, aconteceu). O conteúdo das imagens mostra «espectadores» – de varias idades, géneros e etnias – que olham para a câmara, em atitude passiva, e nada mais acontece para além dessa atitude de «espectador» que observa, quedo, um ecrã.

Podemos associar esta imagem ao registo amplificado de Warhol, às imagens «engandoras» de Rui Toscano (aparentemente fixas, porém cinemáticas), podemos estabelecer um sem fim de ligações. Mas de todas elas, a «inversão» do espectador (como receptor de imagens e mensagens), assim recontextualizado, como imagem, no extremo oposto da «ponte», põe em causa esse sentido único que a televisão, como imagem «ponte», impõe.

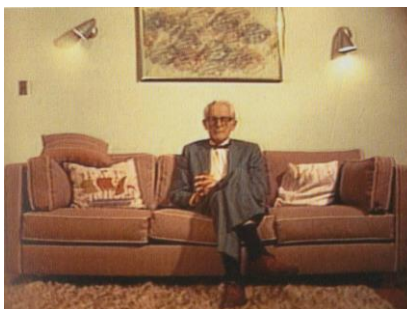
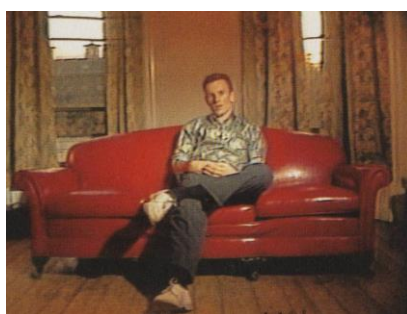
A pertinência «teórica» deste caso reside na capacidade que a imagem tem de, sem palavras, questionar o conceito de televisão, como imagem «ponte». Assim, como imagem cinemática inversa, em espelho, a percepção do espectador auto-reflecte-se (de modo diverso de Graham, como vimos).

A propósito de *Reverse TV*, Bellour comenta:

«O que é o avesso da televisão? Não é apenas seu espectador visível, o contra-campo de um campo omnipresente. É também, e sobretudo, o silêncio que invade o próprio campo» acrescentando que Viola opera esta inversão de ponto de vista «de forma brusca e muito directa» (Bellour, 1997:67).

Trata-se de uma crítica à televisão, feita de maneira subtil, porque «silenciosa» (não existe qualquer som) e mordaz, porque transmitida pela própria televisão, e que

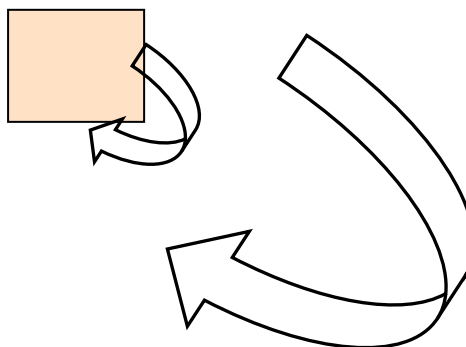
define, por extensão, as estratégias da arte vídeo, quando explorando as suas relações com esse meio de comunicação: «...o vídeo-artista poderia ser aquele que impõe silêncio à televisão. Como Viola em *Reverse television*» (Bellour, 1997:67). A inversão de papéis despoleta, pois, questões institucionais, sociais, culturais importantes. Para nós, no contexto da desconstrução teórica, trata-se sobretudo de uma imagem que devolve ao espectador a sua imagem – não a sua, claro está, mas a de uma ideia de espectador –, ideia que podemos também acrescentar ao núcleo de questões que a imagem coloca ao cinemático, na medida em que a imagem, assumida «como imagem» inverte os sentidos da imagem «ponte».



Bill Viola, *Reverse TV*

### 7.2.10 - Stan Brakhage / A abstração «cinemática»

Introduzimos agora a imagem «como imagem», enquanto objecto «analisado» pela imagem-imagem – ou seja, a vocação reflectindo circularmente sobre si mesma. Vimos antes (no capítulo 4) que, no domínio desta vocação, a imagem pode ser também uma imagem abstracta, porque elimina as referências do «mundo exterior». Não cabendo aqui fazer uma história da abstração no cinema e no vídeo, prosseguimos directamente na análise de um caso concreto que, no nosso entender, problematiza as polaridades e vocações do cinemático – na sua totalidade – uma vez que opera uma circularidade imanente e «reductora» (reductora no sentido de abstrair, de reduzir às componentes mínimas).



A imagem «como imagem abstracta» isola-se, enquanto vocação auto-reflexiva.

Stan Brakhage introduziu, com as suas experiências cinemáticas – passando por várias fases, ao longo de muitos anos – uma série de componentes estéticas no cinema experimental e que passam, entre outras, pelo filme «transe», ligado a um



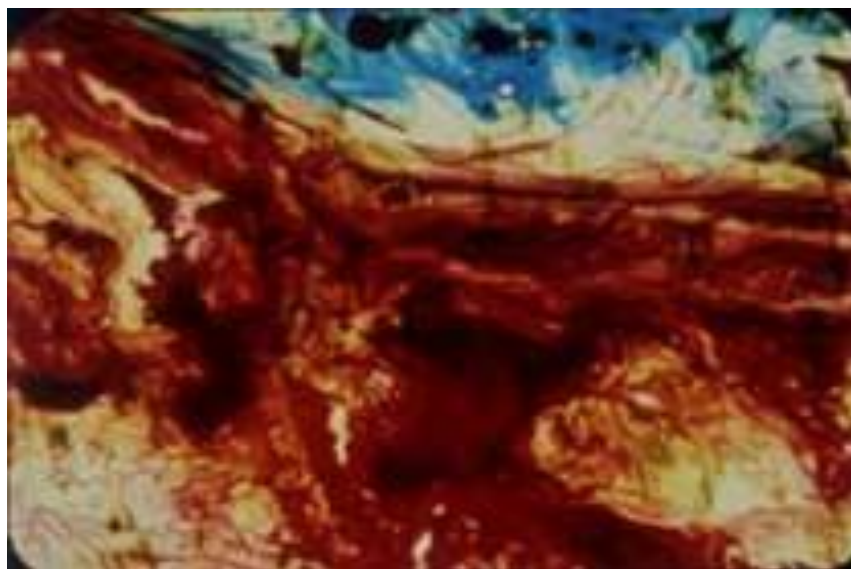
pós-surrealismo cinematográfico, de expressão norte-americana<sup>143</sup>. Porém, importa aqui destacar um outro tipo de experiências, no domínio do desenho efectuado directamente na película, e que Brakhage levou a cabo numa fase ulterior da sua carreira. O cineasta eliminou qualquer ligação a formas e figuras do «real» e dedicou-se a criar obras «concretas», e como tal, abstractas – enquanto produto físico de uma intervenção pictórica na película – que fazem lembrar o gestualismo de Pollock, daí que simultaneamente abstracto (não figurativo) e concreto (arte como arte, como objecto, e/ou como producto de uma acção).

É, pois, no domínio da abstracção – no «concreto» – e produzindo imagens através do tratamento directo da superfície da película, que Brakhage cria imagens cinemáticas de carácter abstracto (porque não figurativas), numa espécie de expressionismo abstracto em movimento – como é bem patente na série *Dante Quartet*, de 1987. Esta série de filmes, datados dos anos oitenta, vem no seguimento de uma tendência, como referimos, de produção de imagens directamente em película, e que já fora experimentada, nos anos cinquenta, por artistas como Richter, McLaren e outros<sup>144</sup>. Porém, Brakhage introduz uma abstracção fluida e «caótica» que corresponde, no visionamento, a um movimento produzido pelo cérebro, na medida em que não existe qualquer movimento captado. Trata-se de uma imagem construída, que, por sua vez, também não existe como imagem fixa, porque não corresponde à captação «fotograma a fotograma», mas sim a uma imagem que transborda os limites do quadro cinematográfico.

---

<sup>143</sup> Neste tipo de filmes, Brakhage opera uma câmara sem tripé e elabora montagens rápidas, alucinantes e grandemente reflexivas acerca da visão e da percepção, mediada pela subjectividade do artista. John Mekas e Maya Deren, entre outros, fizeram parte desta tendência.

<sup>144</sup> Estes, e outros cineastas, tinham realizado já este tipo de experiências, quer no domínio da abstracção, quer no domínio do desenho «directo» em película. Contudo, na maior parte dos casos, tratava-se de uma «construção» narrativa que aludia a figuras geométricas – como no caso de Richter, ou mesmo a esquemas figurativos abstractizantes – como no caso de McLaren.



*Purgation* (1987) da série *The Dante quartet*, Stan Brakhage, 8 minutos, 16mm.

(VER DVD EM ANEXO / Parte 2)

Estamos, mais uma vez, na presença de uma imagem «como imagem» auto-reflexiva (nua), não-figurativa e, neste caso, sem som. Há, implicitamente, uma reflexão da imagem acerca dos seus limites: passando pela imagem «como registo», problematizando os limites entre o indicial e o construído, oscilando entre o abstracto e o concreto. O filme *Purgation*, da série *The Dante quartet*, constitui uma experiência visual minimalista e autoreflexiva, que alude ao conceito de imagem – na sua qualidade temporal e cinética (ou de movimento) –, em suma, ao seu carácter cinematográfico.

Nesta ordem de ideias, e para contrastar com o caso em apreço, evocamos uma artista portuguesa actual, para assim verificar o quanto são próximas as intenções e vocações de duas obras bem distintas – no que diz respeito às condições matéricas e tecnológicas de cada uma.

Embora no domínio da imagem digital, João Paulo Feliciano trabalha, como Brakhage, no domínio da abstracção cinematática, partindo também de imagens fixas. Interessado também no movimento, Feliciano retoma a abstracção videográfica a partir de um processo de transformação e de sucessiva complexificação da imagem, que produz um fluxo constante de cor e linha através do ecrã, como acontecia com Brakhage.

No seu trabalho *Flow Motion* (2003)<sup>145</sup>, Feliciano manipulou digitalmente imagens a cuja origem o espectador não tem aceso. A distorção e esbatimento da imagem cinematática original dão como resultado um conjunto «latente» de imagens fixas que posteriormente são animadas para produzir o vídeo final. Quer Brakhage, quer Feliciano, passam do cinematático «real» (acção temporal prévia à obra) para a imobilidade dos fotogramas, e que, finalmente, tornam a ganhar «movimento» com a animação cinematática.

Embora diversos no procedimento, ambos os trabalhos referidos denotam um carácter abstracto, aproximável à pintura na sua vocação «colorista» e, ao mesmo tempo, uma imagem cinematática quase «pura», já que, apesar da «impureza» das suas origens, o resultado final é «apenas» luz e movimento. Não há rastros de representação ou analogias com a realidade. No entanto, e paradoxalmente, quer em Brakhage quer em Feliciano a imagem parte sempre do concreto, e do «fixo».

---

<sup>145</sup> João Paulo Feliciano, *Flow Motion* (2003), vídeo PAL.



### 7.2.11 - Tony Conrad / O cinemático «como imagem»

Caminhamos a passos largos para os limites internos da vocação da imagem «como imagem», no domínio da abstração. Este caminhar leva-nos, como acontece também nas artes «fixas», a um limite de pendor conceptual que define, como já vimos, uma desconstrução teórica. Que fica então, depois de tanto abstrair? Em primeiro lugar, o fenómeno da percepção, de uma percepção cinemática em estado genuíno. A luz, enquanto definidora da imagem, assim como a ausência de referente, são dois factores que «tocam» no limiars de onde parece surgir o conceito de cinemático.

No âmbito do cinema estrutural, Tony Conrad explora, no seu filme *The Flicker* (1965 – 1966), este limiar. Conrad amplifica o aspecto cinemático (lembrando Carroll), na sua componente de percepção dos intervalos temporais. O filme de Conrad é composto por imagens ora pretas ora brancas – correspondendo as brancas à película transparente – que deixa passar a luz do projector – e as pretas a a fotogramas obscurecidos. A projecção do filme, feita de ritmos contrastados, produz um efeito estroboscópico e um cintilar incessante, daí o seu nome.

Se o espectador considerar este trabalho apenas como uma experiência sensorial pura, este verá, de facto, muito aquém do seu valor como «axioma» cinemático. O filme é, sobretudo, eminentemente conceptual – por isso, operando no cerne de um substrato teórico fundamental – e constituindo-se, assim, como imagem-imagem. Sob esta óptica, *The Flicker* poderá ser entendido, pois, como proposta «desconstrutora» do conceito de imagem cinemática, pela via da «amplificação» da noção de projecção cinematográfica.



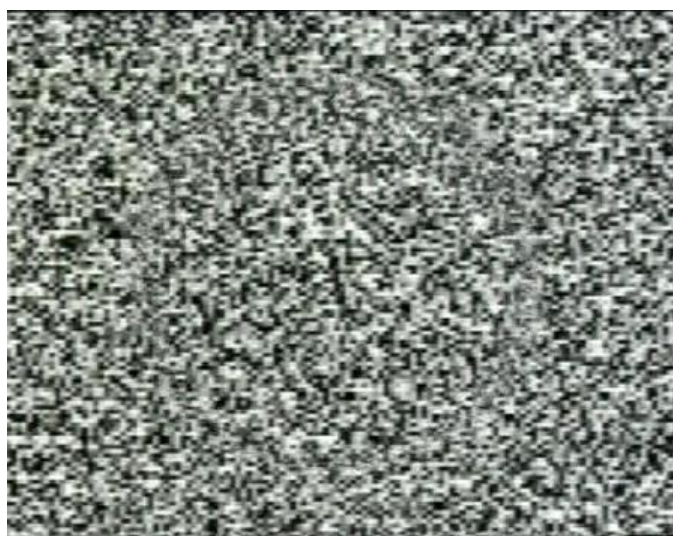
*The Flicker*, Tony Conrad, (1965 – 1966), 35 mm, (fotograma).

Neste caso (como vimos no ponto 7.1 – com Gusella e Landow) o título *The Flicker* evidencia o seu carácter de «imagem-nua», no dizer de Gil, ao reforçar o assunto da obra. Trata-se de um estímulo simultaneamente fisiológico, a nível de percepção, mas também psicológico, e teórico, porque «atinge» a concepção linguística do cinema. Tony Conrad dedicou-se às questões neuro-fisiológicas da percepção, procurando fundamentar os limiares da imagem cinemática, quando posta em movimento e no tempo. Reduzida apenas a dois pólos oscilantes – a ausência de luz e a presença da totalidade luminosa – esta obra «encaixa» no nosso conceito de imagem-axioma, pois introduz um elemento conceptual basilar, muito para além do seu aparente e superficial «formalismo».

Existem outros casos, inúmeros, no domínio da vocação abstracta, que se debruçam sobre os meios, não para apenas salientar a sua especificidade, mas para problematizar a imagem, como vimos. É por esta razão que destacamos também este tipo de experiências pela mão dos artistas do vídeo. Contudo, só alguns

eliminam, de tal modo, as referências a outros assuntos que deixam surgir a imagem despida e generalista, que procuramos nesta investigação.

Citamos, nesta ordem de ideias, dois exemplos da arte vídeo, afastados no tempo. As experiências de Woody e Steina Vasulka, desenvolvidas nas décadas de 70 e 80, tiravam partido do sinal electrónico «cru» – verdadeiro ruído sem imagem – conhecido, na gíria, como «arroz». Os Vasulka foram, de facto, junto com Nam June Paik, pioneiros da abordagem a uma imagem originada pelo fluxo electrónico, imagem paradoxalmente abstracta e concreta (pelas razões que já apontamos) e, neste caso, reduzida a uma quase não-imagem.



Woody Vasulka, *Artifacts*, 1980, vídeo, 22' (fotograma)

Mais recente, e «em português» o artista Alexandre Estrela posiciona-se como continuador da esteira deixada pela arte vídeo dos pioneiros. Actualizada pelos meios digitais, *Meta Drop* (2002-2004), é uma obra que, como o nome indica, parte

dos «defeitos» electrónicos<sup>146</sup> para criar obras digitais que funcionam enquanto «imagens como imagens», auto-referentes. Mais do que preocupado com meio especificamente digital, parece-nos que Estrela se preocupa, em primeira instância, com a imagem em movimento e temporalizada – como vimos acontecer com Brakhage, Conrad e Vasulka. *Meta Drop* procura, pois, isolar – *Meta* linguisticamente – o «cinemático» enquanto imagem<sup>147</sup>.

---

<sup>146</sup> *Drop* é um ruído visual, provocado por um píxel «queimado».

<sup>147</sup> Alexandre Estrela, *Meta Drop*. 2002-2004. Vídeo PAL, som, 2'17'', (em *loop*).



### 7.2.12 - Nam June Paik / A imagem «sem imagem»

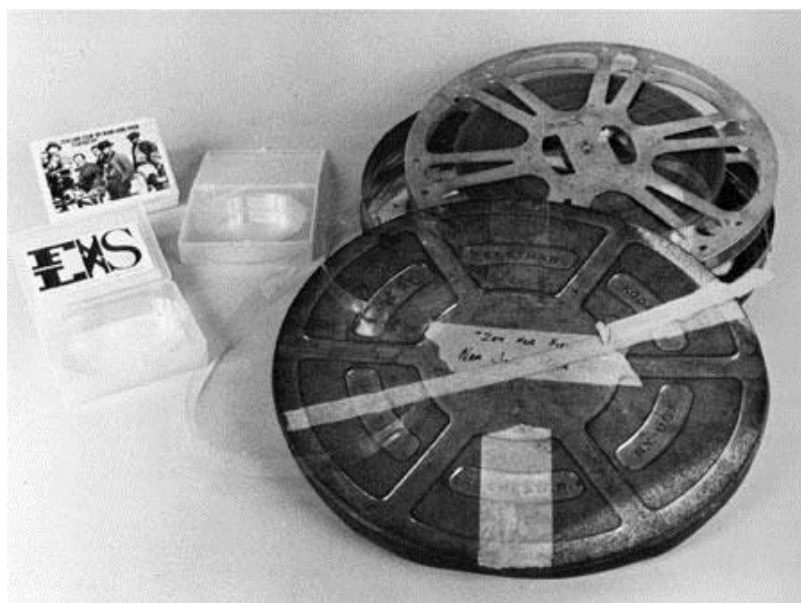
A lógica de redução conceptual leva-nos a um paradoxo: à medida que se vai abstraindo, na imagem, opera-se uma circularidade que reenvia, como vimos, para o concreto, através de uma curiosa anulação do «fenómeno» por si próprio. Que dizer, então, de uma suposta imagem que não contém nada? Poderá existir uma imagem-nua, num tão elevado grau que se transforme em não-imagem? Vejamos.

Concluimos este ponto com uma obra exemplar de preocupação com a definição da imagem, pela via da sua negação, no domínio cinemático. Nas artes plásticas – no caso das imagens fixas –, tal redução a um grau zero, fora explorada em obras paradigmáticas que nos levam até ao início do século XX, para citar o caso do *Quadrado branco sobre fundo branco*, de Malevitch, ou as monocromias azuis, de Ives Klein. Esta redução ao máximo dos máximos induz uma reflexão acerca da imagem através da sua negação. Trata-se de uma negação apenas aparente, na medida em que a imagem está «lá». Ela é abstracta, não representa, assumindo-se como imagem concreta, porque é ela mesma, sem qualquer conteúdo extrínseco. Esta atitude minimalista e conceptual tem equivalentes na prática cinemática e, como tal, analisamos aqui a obra *Zen for Film* (1964) de Nam June Paik – mais conhecido como o artista fundador do vídeo – que aqui destacamos por explorar um substrato teórico, da imagem, fundamental.

O filme é projectado em *loop*, pelo que se repete «sem fim» e projecta apenas uma película transparente, não exposta (película virgem) e, como tal, não contendo qualquer imagem. O espectador vê apenas a luz projectada no ecrã. Não há palavras, nem sons, nem imagens. Na lógica da anti-técnica, a experimentação conceptual de Paik produz um anti-filme, se quisermos. O filme mostra-se a si mesmo, e apenas. Podemos falar de auto-reflexividade por essa razão, mas também



na medida em que exclui qualquer representação. Ao não conter imagem, transforma-se numa verdadeira imagem «como imagem», cujo conteúdo é apenas o de uma ideia de imagem. Mas, porque «acontece» no tempo, coloca também em evidência o carácter cinematográfico<sup>148</sup>.



Nam June Paik, *Zen for Film*, 1964, (bobines de película virgem).

---

<sup>148</sup> Um outro filme, mais recente, «exclui» também a imagem, pondo em causa a representação visual. Falamos do filme *Blue* (1993) de Dereck Jarman, enquanto derradeiro filme deste cineasta, e que «reflecte a cegueira do mesmo, provocada pelo SIDA, num invariável ecrã azul. Contudo, nesta obra, a existência de música, assim como as ligações extra-textuais do filme (ao seu autor, e às telas azuis de Klein, entre outras) impedem-nos de considerá-lo na óptica de uma vocação «teórica» sobre os aspectos cinematográficos ou visuais.

No caso português, damos o exemplo de *Branca de Neve* (2000), de César Monteiro, no qual surgem imagens, esporadicamente a partir de um ecrã negro – e que se opõem, neste sentido, à luminosidade de *Zen for film* – e onde a presença dos diálogos anula o carácter vazio, que encontramos em Paik.

Curiosamente, os filmes referidos são obras de final de carreira; enquanto que o filme de Paik foi um dos seus primeiros trabalhos.

A não-imagem ou, anti-imagem, de *Zen for film*<sup>149</sup> é uma «imagem-nua» em todo o sentido da palavra, surgindo nos limiares do abstracto e do concreto. A vocação genérica da imagem como registo» (sem registo) transmuta-se na de uma imagem «como imagem», e como substrato teórico de si mesma. Em suma, Nam June Paik situa-se numa linha – linha que irá retomar nas suas experiências com o formato electrónico – que procura atingir os limites da linguagem, consubstanciados no grau «zero», quer da imagem, quer do movimento, quer do tempo. Não é gratuita, pois, a ligação de Nam J. Paik ao músico John Cage, em cujos concertos de música concreta o silêncio «irrompe» como som, como «negativo» da sonoridade levado aos extremos. Esta atitude é a mesma que usamos ao aplicar um raciocínio teórico, nomeadamente ao reduzir *ad absurdum* uma determinada ideia, como já vimos antes (capítulo 5). No filme de Nam J. Paik, a ausência de imagem remete para o seu conceito, por negação, mas, também, o conceito de «cinemático» ganha corpo «teórico», ao surgir como fundamento temático do filme.

Com esta redução da imagem à sua ausência, *Zen for film* «desnuda» o carácter cinemático, como único remanescente da obra. Deste modo, chegamos ao fim da aplicação dos pressupostos conceptuais, introduzidos ao longo desta segunda parte, referentes à possibilidade de isolar componentes teóricas no seio das práticas artísticas cinemáticas. Aqui ficaram, portanto, algumas aferições nesse sentido.

---

<sup>149</sup> O título reforça essa ideia de anulação ou negação, ao remeter para a filosofia Zen, nomeadamente no seu aspecto meditativo e na sua ligação ao conceito de vazio.

### 7.3 – A MODO DE EXCURSO

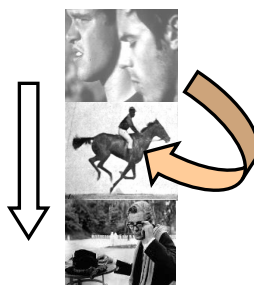
Abrimos este subcapítulo, – na recta final da nossa «teoria cinemática» – para abordar os aspectos auto-reflexivos inseridos particularmente nas narrativas ficcionais, e, poder assim (des)construir, também, a vocação da imagem «como elemento». Ao contrário dos exemplos anteriores, testamos desta vez a capacidade da **imagem-imagem** produzir uma teoria (in)directa sobre si própria, ao mesmo tempo que «narra» – enquanto diegese – uma história. Reservamos para este excurso o filme *Gerry*, de Gus Van Sant, que constituiu, desde o início da nossa investigação, um dos casos mais aliciantes e assaz inspiradores das nossas ideias. Começamos, pois, por traçar as linhas mestras de uma desconstrução da imagem «como elemento» na sua relação com outras vocações, para depois analisar, em concreto, alguns aspectos do filme referido.

#### 7.3.1 - A desconstrução da imagem «como elemento»

Até agora temos vindo a elaborar análises em apenas uma das dimensões da imagem – como «conceito» de imagem – entendendo a imagem cinemática como um «todo», ou enunciado global (o tempo total da obra em filme, ou em vídeo) que conformava, como vimos, uma **imagem-imagem cinemática**, enquanto totalidade. Contudo, e ao contrário das obras até aqui analisadas, existe um outro modo de «desconstrução» teórica, que corresponde a uma imagem enquanto «partícula» – aproximável ao axioma – de dimensão temporal variável, mas que tem como característica primordial o facto de integrar-se num «todo» maior. Trata-se, portanto, de uma **imagem-imagem cinemática** integrada num registo documental ou

ficcionado, no seio de uma narrativa convencional, que tem a capacidade especial de «desviar» a percepção, por momentos, para um processo de reflexão teórica.

A imagem-imagem cinemática surge, neste contexto particular, enquanto imagem «como imagem» e «como conceito», apenas em momentos pontuais, e marcantes, do enunciado cinemático total, constituindo, por contraste com a lógica temporal da ficção, um corte axiomático e auto-reflexivo<sup>150</sup>. Apesar de, à primeira vista, uma vocação da imagem «como elemento» implicar uma diluição da imagem cinemática (enquanto plano) no contexto geral do filme (ou vídeo) – e implicar também, por inerência, a «perda» da sua autonomia –, podemos encontrar casos, ligados aos cortes «diegéticos» que problematizam, como nas obras já analisadas, o conceito de imagem e/ou de cinemático.



Desde muito cedo, o cinema – e depois o vídeo – foi alvo de experimentação, através da principal componente da imagem «como elemento»: a montagem. Para além da montagem transparente, que visa o naturalismo e a «credibilidade» na história, outros tipos de montagem foram sendo testados, numa óptica de

---

<sup>150</sup> Recordemos os «cortes diegéticos» de Hersey, que acontecem pontualmente no decurso de um filme de longa-metragem, por exemplo. Ver páginas 260 a 263.

desconstrução. Na esteira do paradigmático filme de Vertov<sup>151</sup>, que já referimos, citamos um outro que nos parece ilustrar perfeitamente as experiências mais significativas neste campo.

Imbuído da estética cubista, no tocante à decomposição e multiplicidade de pontos de vista, o filme *Ballet mécanique* de Fernand Léger – em colaboração com Dudley Murphy –, é um exemplo «freneticamente» modernista de montagem experimental, onde as imagens surgem «como elementos» de uma composição sonora (musical), criando associações por continuidade, sobreposição e contraste, que, de algum modo, se constituem como surreais<sup>152</sup>. Muito próxima da essência do *video clip* musical actual, a obra de Léger e Murphy manipula imagens figurativas e abstractas, indiciais e construídas, onde o ritmo marca um dinamismo rápido e vibrante, próprio de um cinema votado ao movimento, numa óptica deleuziana.

De Marcel Duchamp (e Man Ray) com *Anemic Cinema* (1926), ao cinema surrealista de Buñuel ou Maya Deren, a imagem cinematográfica situa-se no lugar de tensão entre o **registo** das imagens e a imagem enquanto **elemento** de um discurso, que se aproxima, assim, do cinema narrativo convencional.

Por sua vez, a arte vídeo, seguindo a estética da montagem «acelerada», inaugurada pelo *Ballet mécanique* de Léger, reflectiu muitas vezes sobre esta vocação, pelo que ficou, de certo modo, associada a uma «velocidade» cinematográfica

---

<sup>151</sup> Ver p. 264.

<sup>152</sup> Fernand Léger, *Ballet mécanique*, 1924, preto e branco, 35mm (fotograma).



em tudo oposta ao «naturalismo» do cinema narrativo. Hoje em dia, este tipo de montagem, banalizada pelos vídeos musicais, pelos jogos de vídeo e pela publicidade, deixou de ser «vanguardista» e as narrativas que hoje podem ser chamadas realmente de vanguardistas (se é que tal denominação é ainda hoje pertinente) denotam, curiosamente, o oposto: uma tendência para inacção, que conduz a uma reflexão por parte do espectador.

A este respeito, e porque tal tendência introduz o debate acerca do excesso (e consequente «anestesiamento») de imagens que circulam na sociedade, retomamos um autor já citado, Arlindo Machado, para abordar esta oposição de ritmos no campo da montagem. Machado discursa acerca da «superficialidade» das montagens frenéticas e aceleradas dos actuais efeitos de vídeo, às quais contrapõe uma imagem mais reflexiva, porém, de modo depreciativo, dizendo:

...talvez seja por essa razão que as plateias sofisticadas prefiram os planos mais contemplativos e ritualísticos de um Andrei Tarkofsky (no cinema) ou de Bill Viola (no vídeo), que lhes pareçam sugerir algo mais «profundo» ou, na pior das hipóteses, menos vulgar do que, por exemplo, os efeitos de aceleração e de multiplicidade que se têm nos vídeos de Nam June Paik. Mas essa maneira de encarar as coisas é simplória, para não dizer comodista e conservadora. Na medida mesmo em que nos pomos hoje a navegar em ambientes multimediáticos ou hipermediáticos, qualquer nostalgia de pureza e simplicidade corre o risco de esconder uma certa incompetência para encarar a(s) realidade(s) sob uma óptica mais complexa» (Machado, 1997:241).

Criticamos este raciocínio, na medida em que Machado comete o «erro» de generalizar em demasia, quando contrapõe as imagens mais reflexivas de Viola às mais «turbulentas» de Nam June Paik (esquecendo que este último também trabalhou no âmbito de uma completa anulação da imagem, como vimos). Preferir um ou outro dependerá de inúmeros factores, que não cabe aqui analisar. Trata-se

de imagens diferentes, com ritmos diferentes, de preferências, gostos e atitudes também diversas. Quando o autor refere a «nostalgia» (pela simplicidade e pureza da imagem) como um sinónimo de incompetência para encarar a complexidade da imagem, hoje, esquece que, de facto, a tendência agora é, de certo modo, pautada precisamente por um retorno ao «realismo» da imagem – por oposição à montagem –, um realismo de certo modo contemplativo, reflexivo, que devolve ao espectador o tempo de percepção e reflexão necessários à uma plena fruição.

Nesta óptica, citamos Nicholas Rombes, que, ao analisar criticamente o cinema narrativo mais recente – na esfera da produção digital –, encontra uma presença paradoxal da imagem indicial, enquanto registo do real, como tendência estética (re)emergente:

«In a sense, the new aesthetics -- evident in recent movies shot with digital cameras, such as *Ten* (Abbas Kiarostami, 2002), *Russian Ark* (Aleksandr Sokurov, 2002), *Tape* (Richard Linklater, 2001) and *Time Code* (Mike Figgis, 2000) -- rely on a species of strict formalism (the long take, the divided frame, etc.) to remind us that reality is the most experimental form of all»<sup>153</sup>

Esta «nova» estética retoma, pois, uma imagem «como elemento» muito próxima da vocação de «registo», eliminando, assim, a componente «frenética» de montagem, que temos vindo a referir. Realizadores como Atom Egoyan, Bela Tarr, Andrei Tarkofsky e Manoel de Oliveira, entre outros, experimentaram esta desconstrução das narrativas, através precisamente de uma tensão constante entre a imagem «como registo» e a imagem «como elemento».

---

<sup>153</sup> Cf. Rombes, Nicholas – *Avantgard Realism* in <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=442>. (acedido em 12 de setembro 2005)

### 7.3.2 - Gus Van Sant / Da narrativa mínima à «imagem-imagem»

Concluimos este nosso curto percurso pela «imagem como elemento», vista pelo prisma da imagem «como imagem», analisando alguns momentos de corte «diegético», que consideramos exemplares no domínio de uma auto-reflexão da imagem sobre a sua vocação como registo e como elemento de uma narrativa ficcional. Poder-se-á dizer que *Gerry* (2002) é o filme «esquecido» de Gus Van Sant, na medida em que, sendo um realizador integrado no circuito comercial das salas de cinema, o seu filme passou despercebido junto da crítica jornalística vocacionada para o grande público.

De facto, *Gerry* situa-se nesse limiar entre experimentação e convenção narrativa. Van Sant produziu um filme «hollywoodiano», contratou actores do sistema (verdadeiras «estrelas», no sentido comercial, como Matt Damon) e conta uma história. *Gerry* é, sem dúvida, um filme narrativo. Contudo, trata-se de uma narrativa minimalista, cujo tema, dois amigos que decidem «deambular» num ambiente inóspito e desértico, é reforçado pelo modo como o autor filma e edita a história, a partir daquele enredo simples. Influenciado pelos longos planos-sequência de um Andy Warhol, ou de um Bela Tarr, Gus Van Sant realiza uma experiência formalista e linguisticamente auto-reflexiva, nomeadamente em alguns planos bem marcados e que «isolamos» na nossa análise.

O filme de Van Sant é composto unicamente por longos planos sequência, de duração sempre superior a cinco minutos e nos quais a acção se prolonga indefinidamente, quase não existindo diálogos entre as duas únicas personagens que, curiosamente, têm por nome (ambas!): *Gerry*.

Nesses planos de longa duração, que reforçam o ambiente diegético das personagens (uma espécie de deserto, composto por diversas paisagens inóspitas)



o cineasta explora os limites da imagem «como registo». A narrativa é mínima e os cortes diegéticos acontecem de modo quase imperceptível. Destacamos, pois, os momentos em que a imagem, quanto a nós, se torna «imagem» (imagem-imagem), no seu carácter nu de imagem indicial e figurativa:

### Plano 1

Neste primeiro plano<sup>154</sup> o espectador, depois de ter visto as duas personagens deambularem pelo descampado em tempo real, é confrontado com um plano «apertado» – um muito-grande plano – das cabeças dos mesmos, em perfil. O ruído que eles fazem ao andar na superfície (pedras) e a invariabilidade dos seus rostos prolonga-se por sete minutos. A imagem continua a ser cinemática, mas, contudo, parece que o tempo «pára» e pára, também, a história. Este corte diegético, subtil, transforma aquela imagem «registo» e «elemento» numa verdadeira imagem-imagem.

Este efeito de «paragem» – sem ter havido «paragem» – é abordado por Raymond Bellour, de modo bem elucidativo, e a respeito do cinema, em geral:

Existem desde sempre, em todos os grandes directores, no cinema de ficção, momentos de parada [sic] durante os quais o fascínio fílmico parece se voltar repentinamente a si mesmo para produzir efeitos (mais ou menos visíveis) de contemplação e reflexão. (Bellour, 1997:79).

---

<sup>154</sup> Embora não se trate do primeiro plano do filme. Apenas o denominamos de «plano 1» para ordenar a nossa selecção.



Gus Van Sant, *Gerry*, 35mm, cor, som, tempo', 2002 (plano «1»)

(VER DVD EM ANEXO / Parte 2 / Gerry 1 e 2)

## Plano 2

Num outro momento de deambulação, a câmara segue uma das personagens durante aproximadamente dois minutos (em plano geral). No momento em que esta pára, pára também o movimento de câmara que, de modo estranho e surpreendente, porque subtil, volta atrás durante os mesmos dois minutos sem nada mostrar a não ser a paisagem onde anteriormente vimos a personagem. Este vazio de «acção» deixa a nu o dispositivo cinematográfico, e cinemático, claro está, num raro momento de reflexão da imagem sobre si mesma, e sobre o «cinemático».

Trata-se de um recurso formal exemplar, que encontrámos noutros cineastas e que remete o espectador para a autonomia da imagem, para a autonomia de uma câmara que não vemos, mas que também não se evidencia – apenas deixa a imagem surgir como tal, desgarrada e autónoma. Este aspecto assegura de certo modo um protagonismo do olhar da câmara, que se torna assim o «axioma» do filme,

em termos «teóricos». No fim do plano, a câmara enquadra a segunda personagem e volta a acompanhá-la durante mais dois minutos, até encontrar a segunda. Assim, a «câmara» – ou seja, o realizador – disserta sobre os modos como as duas personagens se relacionam com o espaço diegético e cinemático, de modo formal e problematizante.

(VER DVD EM ANEXO / Parte 2/ Gerry 1 e 2)

### Plano 3

Incluído nas cenas finais, o plano das personagens que caminham ao amanhecer é um dos mais longos do filme. O tempo real, a monotonia da acção – quase desesperante – aliados a uma câmara que segue na retaguarda as personagens, provoca no espectador sensações próximas dos filmes estruturalistas de Warhol, nitidamente inspiradores de Gus Van Sant. Esta longa caminhada final acontece no amanhecer, em tempo real – começando numa quase absoluta obscuridade e acabando em plena luz – facto que reforça a diegese, mas reforça também a vocação da imagem «como registo», problematizando assim a imagem «como elemento» de um todo.

A amplificação do tempo, em contraste com o minimalismo da acção; as supostas falhas de continuidade; a parca clareza de montagem; os subtis desvios «transtextuais», e outras estratégias formais/conceptuais, levam o espectador a sentir-se «perdido», como as personagens. Existe aqui um nível muito especial de auto-reflexão na medida em que a ficção e o dispositivo se confundem. Estarão as personagens realmente perdidas na história? São errantes no deserto? Ou estão perdidas, e são errantes, no filme? Ou foi o filme que se «perdeu» em si mesmo, se tornou errante, conjuntamente com elas?



Gus Van Sant, *Gerry*, 35mm, cor, som, tempo', 2002 (cenas finais)

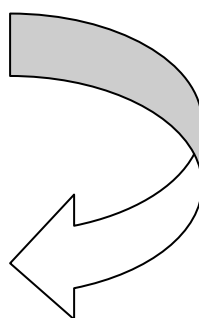
**(VER DVD EM ANEXO / Parte 2/ Gerry 3)**

Nada melhor que visionar o filme no seu modo «cinemático» para encontrar as respostas, a estas e outras questões que o mesmo coloca – já que as palavras por nós proferidas serão sempre um «outro» discurso, que não aquele que, como defendemos, a imagem veicula, no «cinemático».

Resumimos, para concluir que, em *Gerry*, a imagem-registo ganha um sentido forte em detrimento da imagem-elemento: a utilização do plano longo afasta uma relação imediata entre cada uma das partes, entre cada corte, fazendo com que cada plano se transforme numa cena quase autónoma, enquanto momento cinematográfico singular. Sendo uma longa-metragem, vimos como alguns cortes diegéticos funcionavam como momentos de paragem intelectual e reflexiva. Mas, por outro lado, podemos considerar, também, a totalidade do filme como um único «corte diegético». De certo modo, ao desconstruir o filme tradicional, pela via das suas estruturas mínimas, este filme constitui-se como um «metatexto», ou, melhor um «transtexto» de longa-metragem.



## CONCLUSÃO



## 1 - PARA UM CONCEITO DE IMAGEM CINEMÁTICA

A imagem cinemática constituiu o objecto do nosso estudo e, como tal, foi alvo de várias testagens ao seu carácter de conceito, ao longo deste trabalho. Accionamos agora o «botão» de retrocesso – de modo cinemático – e «fazemos *stop*» nas primeiras frases que então proferíamos, na introdução:

A nossa proposta de elaboração de uma teoria da **imagem cinemática** passa, em primeiro lugar, pela circunscrição de um conceito fundador da mesma. Por se tratar da elaboração de um conceito, e, nomeadamente, de um conceito de **imagem cinemática**, o nosso estudo foca a sua atenção, entre outros aspectos, sobre a possibilidade teórica de tal elaboração.<sup>155</sup>

A possibilidade de elaboração do conceito prende-se, agora conclusivamente, com as condições que fomos definindo, e através de dois grandes pontos de vista: uma visão das imagens «em teoria» e outra, a da «teoria» nas imagens, que «desmontou» a primeira. O diálogo estabelecido entre cada uma destas «metades» possibilitou, quanto a nós, um entendimento complexo e abrangente das condições gerais para elaborar uma teoria da imagem cinemática. Não a elaboramos de forma cabal, mas potenciamos uma série de questões que a esboçam, questões essas que potenciam também entendimentos renovados – assim o pensamos – acerca da simultânea unidade e diversidade de meios, formatos, estatutos e funções da imagem, em geral, e da imagem dita, *grosso modo*, em movimento.

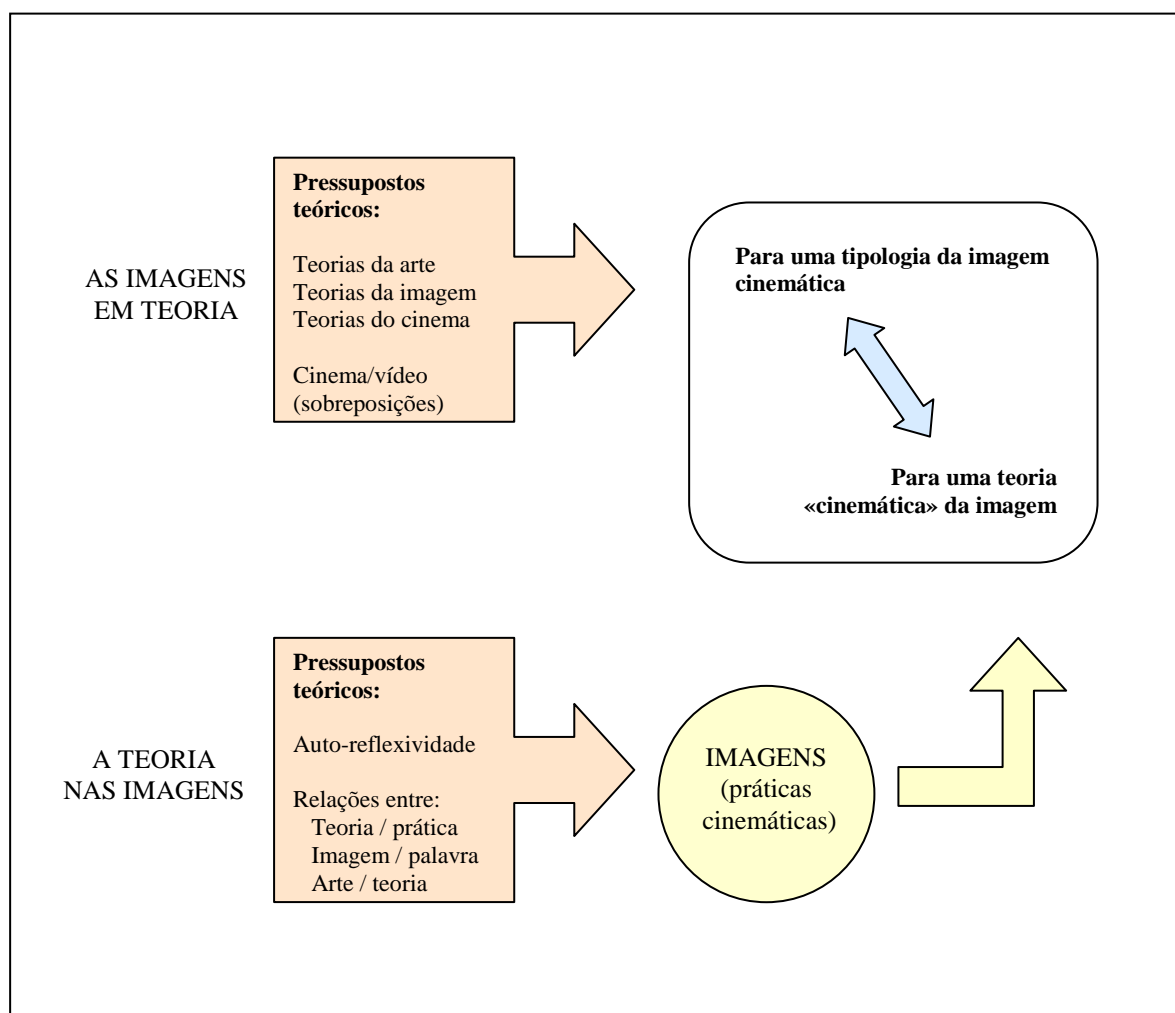
Esta investigação auto-conclui-se, pois, na fusão dos dois capítulos finais (Cap.4 e Cap.7) de cada parte. **As tipologias da imagem cinemática** (capítulo 4) – desdobradas em polaridades e vocações –, assim como as obras artísticas que –

---

<sup>155</sup> Citado da nossa Introdução (p.7).

reflectindo experimentalmente sobre as tipologias – contribuíram para uma **teoria «cinemática» da imagem** (capítulo 7), conformam o núcleo de elementos conceptuais de onde surge um lugar «deslizante» – porque difícil de centrar – e no qual podemos situar o conceito de imagem cinemática, tido como complexo e multifacetado, mediado por um olhar teórico «tradicional» e pelo olhar «prático» da experimentação conceptual (e no que este tem de «teórico»).

Ilustramos esta ideia final com a apresentação de um último esquema, que resume o nosso processo circular de teorização, a modo de síntese:



Quadro 20 – A circularidade da «Teoria da Imagem Cinemática»



Em suma, um possível conceito de imagem cinematográfica abrange a imagem, na sua totalidade, dado o carácter aglutinador e globalizante do conceito de cinematográfico. O conceito de imagem cinematográfica pode ser legitimado por via análise às teorias sobre a imagem, sobre a arte, e sobre os meios cinematográficos mais representativos historicamente, o vídeo e o cinema. Mas deve também ser legitimado, e foi isso que pretendíamos, na vertente auto-reflexiva da imagem, como portadora de elementos teóricos auto-teorizantes.

Isto é, um conceito de imagem passa pela imagem como conceito, na medida em que as imagens não só servem para exemplificar/ilustrar os conceitos, mas porque elas (algumas, como vimos) os veiculam, e em última instância, complementam o trabalho de produção do conceito. A definição de imagem cinematográfica surge, pois, como sùmula de todas as imagens enquadráveis no mesmo, mas também surge através da imagem, quando ela evidencia o seu carácter de imagem «como imagem».

Foi sob o prisma da auto-reflexividade que analisámos em que medida a imagem cinematográfica, como experimentação artística, possui um carácter complexo de que nos falava Morin, através precisamente da sua relação com a teoria, em geral. Discernimos alguns problemas que tal posicionamento coloca à imagem, entendida como (des)construção teórica. Partimos da vocação específica da imagem «como imagem», enquanto prática auto-reflexiva, para chegar a um substrato teórico da imagem que nos possibilitou operar a viragem metodológica a meio da investigação.

Esta «dialógica», voltando a Morin, entre extremos epistemológicos, enquadrrou o **substrato teórico** como problema de «limiabilidade» entre linguagens. Esta teoria implícita «nas imagens», ou «directa», segundo Small, pressupõe a concepção de uma imagem «auto-consciente», que apela a auto-consciência do fruidor (e do investigador). A auto-crítica, verificada na prática do cinema (experimental) e da arte

vídeo, reforça, pois, a presença de um tal substrato, como lugar «limítrofe» entre teoria e prática e serviu para identificar o carácter teórico que possuem os enunciados visuais auto-reflexivos.

O conceito foi sendo redefinido ao longo do trabalho. No início, como pressuposto, partimos da junção do tempo e o movimento num adjectivo aglutinador, o «cinemático», para caracterizar toda e qualquer imagem que está em movimento e que se desenvolve no tempo. Esboçamos o devir do cinemático, consubstanciado na divisão temporalizada (historicamente determinada) que nos permitiu associar: a fotografia ao cinema, num **eixo foto-químico**; o cinema ao vídeo, no que chamamos de **registo cinemático**; e finalmente o vídeo à televisão, mediante um eixo denominado de **fluxo electrónico**.

O conceito de imagem cinemática é, como se depreende, um conceito «cinemático» de imagem, na medida em que opera um movimento e existe na (a)temporalidade do universo conceptual da imagem, em geral, mas também porque não é fixo: é um conceito mutável e aberto, pressupondo uma temporalidade provisória, ligada ao devir histórico.

## 2 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

A teoria dialoga com o mundo, com a realidade, com a *praxis*. Ela espelha as nossas visões acerca desse mundo. Olhamos «cinematicamente» para o mundo «cinemático» em que vivemos, e fazemo-lo quer na «teoria» quer na «prática». O cinematismo é uma forma viva, decorrente das «velocidades» contemporâneas, retomando as ideias de Virilio, mas pode ser também inacção, «ociosidade» e/ou reflexão.

No seio da actual hibridação de meios, linguagens e conteúdos – e do movimento vertiginoso do nosso tempo – é perceptível, à primeira vista, uma trama de relações densa, de uma complexidade inextricável, uma presença simultânea de elementos heterogêneos, ocorrendo em movimento vertiginoso. Contudo, a imagem cinemática permanece, enquanto ideia global, como lugar estabilizador (dialogando com a instabilidade, é claro) porque operando nos domínios da junção/cisão, ou se quisermos, criando um lugar, ou ponto de vista metalinguístico, ou meta-teórico.

Este meta-ponto de vista pode ser aplicado a qualquer fenómeno do domínio das imagens em movimento (para usar o termo corrente). Ou seja, o conceito de imagem cinemática é aplicável a um contexto histórico passado (primórdios da fotografia e do cinema) mas também é pertinente hoje, no universo das realidades virtuais e da interactividade, mediada pelas máquinas. Nestas actividades de «ponta», a imagem cinemática continua a existir como tal, definível pelos pressupostos por nós alvitados.

Por outro lado, esta teoria tem em conta a abrangência do conceito de imagem cinemática, situação que, como vimos ao longo da tese, permite redimensionar os pontos de vista tradicionais em relação às teorias da imagem, no geral. Põe em causa, assim, a primazia da imagem fixa como objecto de estudo; e retira ainda o

peso da «institucionalização» dos meios, e da contextualização das abordagens ao audiovisual, tendencialmente sociológicas e /ou psicológicas – que não criticamos, como é evidente – mas às quais acrescentamos um entendimento conciliador, de base, para re(centrar) os objectos de estudo.

É neste sentido que nos aventurámos numa reorganização epistemológica e ontológica, relativa e provisória, como anunciámos desde início. Salientamos agora, em conclusão, a importância de um ponto de vista global e transdisciplinar, pois só deste modo, na nossa opinião, podemos evitar a indiferença visual, provocada pelo excesso de mensagens cinemáticas, «cinematizantes» e/ou «cinematizadas», com que hoje somos confrontados.



Um ecrã, muitos ecrãs, um ecrã minúsculo, um ecrã gigante, a imersão em ambientes «sem ecrã» (capacetes de realidade virtual). Imagens de imagens, nas imagens, sem imagens.

A imagem cinematográfica pode ser, como vimos, a imagem fixa, animada ou não animada. Mas é também, e primordialmente, a imagem em movimento, e a imagem tempo, de Deleuze. É também a «imagem-experiência», percebida em movimento, real, e decomposta em tempo, real, pelos jogos interactivos. O digital opera mutações e sinuosidades na imagem que alteram quase tudo, hoje em dia. Quase tudo pode ser transformado em quadros, fotogramas, píxeis. Porém, o conceito permanece, como elemento explicativo do pensamento.

Uma imagem viva, no sentido de existir em devir, de ter vida, ou vidas, todas aquelas que lhe quisermos dar a cada novo visionamento (talvez faltou a Deleuze explicitar esta relação). Isto é a **imagem cinematográfica**. Mais narrativa, mais experimental, mais abstracta, mais realista, mais interactiva, mais cibernética, mais estrutural, mais..., etc., ela é sempre imagem, e está sempre no cinematográfico. Existiram, existem e existirão diferentes formatos, meios e instrumentos para produzi-la e manipulá-la. Mas ela existe, ontologicamente, enquanto «imagem cinematográfica como conceito», e está presente também nos nossos sonhos, no nosso olhar, na nossa imaginação. A imaginação é, também ela, cinematográfica.

Podemos, para finalizar, cometer o atrevimento teórico de afirmar que a imagem cinematográfica é a imagem, em si, porque a engloba. Aquilo que foi, no passado, historicamente considerado como imagem (enquanto imagem fixa), era apenas, e de facto, a “fixação” da imagem – uma pausa que a eternizava – como registo e/ou como ideia. Foi isso que fez a pintura, a fotografia, a gravura. Faziam «pausa» no cinematográfico.

Esta ideia (junto com todas as anteriores) deixa em aberto uma série de questões que, esperamos, possam servir de mote para (re)enquadrar estas e novas problemáticas no âmbito das teorias da imagem.



## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

(edições tradicionais e informáticas)

## Obras impressas

---

AAVV. [s.d.] – *Rewind: Video Art and Alternative Media in the United States 1968-1980*. Chicago: Video Data Bank.

AAVV. (1976) – *Structural Film Anthology*. London: British Film Institute.

AAVV.(1999) – *Godard, 1985-1999*. Lisboa: Cinemateca de Lisboa.

AAVV. (2001) – *Digital Cinema: Ciclo de Cinema, Instalações e Performance*. Porto: [Organização: Porto 2001 - Capital Europeia da Cultura].

AAVV. (2002) – *Garry Hill: Selected Works + Catalogue Raisonné*. [s.l.]: Kunstmuseum Wolfsburg.

ANDRADE, Ana Lúcia (2001) – *O Filme dentro do Filme: a Metalinguagem no Cinema*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

APARÍCIO, M. Irene (2002) – *A técnica da Luz na Pintura e no Cinema*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. Dissertação de Mestrado.

ANDREW, Dudley J. (1978) – *Las principales teorías cinematográficas*. Barcelona: Gustavo Gili.

ARISTARCO, Guido e Teresa (1990) – *O novo Mundo das Imagens Electrónicas*. Lisboa: Edições 70.

ARNHEIM, Rudolf (s/d) – *A Arte do Cinema*. Lisboa: Editorial Aster.

AUMONT, Jacques

(1992) – *La Imagem*. Barcelona: Paidós Comunicación.

(1995) – *A Estética do Filme*. São Paulo: Papirus Editora.

(2004) – *O Olho Interminável [Cinema e Pintura]*. São Paulo: Cosac & Naify.



BARTHES, Roland (1964) – «Rhetoric of the image» in EVANS, J. e HALL, S. [ed. lit] – *Visual Culture: the Reader*. London: SAGE Publications (1999), pp. 33-40.

BAIGORRI, Laura (s/d.) – «Vídeo: Primera Etapa» in *Brumaria*, nº 4 –. Madrid: Asociación Cultural Brumaria.

BARTLETT, Steven J. [ed. lit.] (1992) – *Reflexivity: a Source Book in Self-Reference*. Amsterdam: Elsevier Science Publishers B.V.

BAZIN, André (1992) – *O que é o Cinema?* Lisboa: Livros Horizonte.

BENJAMIN, Walter (1936) – «A arte na era da sua reprodutibilidade técnica» in GEADA, Eduardo – *Estéticas do cinema*. Lisboa: Edições 70, (1985) pp. 15-49

BERGER, John

(1996) – *Modos de Ver*. Lisboa: Edições 70.

(2003) – *Sobre o Olhar*. Barcelona: Gustavo Gili.

BIROU, Alain (1982) – *Dicionário de Ciências Sociais*. Lisboa: Dom Quixote.

BORAU, José Luís (2003) – *La Pintura en el Cine, el Cine en la Pintura*. Madrid: Ocho y Medio.

BONET, Eugeni [et al.] (1980) – *En torno al video*. Barcelona: Gustavo Gili.

CARROLL, Noël

(1996) - *Theorizing the Moving Image*. New York: Cambridge University.

(1998) - *Interpreting the Moving Image*. New York: Cambridge University.

CASEBIER, Allan (1991) - *Film and Phenomenology: Toward a Realist Theory of Cinematic Representation*. New York: Cambridge University Press.

CASETTI, Francesco (1999) – *Les Théories du Cinéma depuis 1945*. Paris: Éditions Nathan.

COUTINHO, Evaldo (1996) – *A imagem autónoma: ensaio de teoria do cinema*. São Paulo: Perspectiva.

DAMÁSIO, António R. (1995) – *O Erro de Descartes. Emoção, Razão e Cérebro Humano*. Lisboa: Publicações Europa-América, (1ª edição).

DANCY, Jonathan (1990) – *Epistemologia Contemporânea*. Lisboa: Edições 70.

DARLEY, Andrew (2002) – *Cultura Visual Digital*. Barcelona: Paidós Comunicación.

DELEUZE, Gilles

(1985) – *La Imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós Comunicación.

(1986) – *La Imagen-tiempo*. 2ª ed. Barcelona: Paidós Comunicación.

(2003) – *Conversações*. Lisboa: Fim de Século.

DENIS, Michel (1984) – *Las imágenes mentales*. Madrid: Siglo XXI, España Editores.

EDGERTON, Gary [editor] [s.d.] – *Film and the Arts in Symbiosis: a Resource Guide*. London: Greenwood Press.

FRANCASTEL, Pierre (1998) – *A imagem, a Visão e a Imaginação*. Lisboa: Ed. 70.

GEADA, Eduardo [org.] (1985) – *Estéticas do Cinema*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

GIL, José. (1996) – *A Imagem Nua e as Pequenas Percepções*. Lisboa: Relógio D'Água.

GOODMAN, Nelson (1995) – *Modos de Fazer Mundos*. Lisboa: Edições Asa.

GRUPO  $\mu$  (1995) – *Tratado del Signo Visual*. Madrid: Ediciones Cátedra.

HALL, Doug e FIFER, Sally Jo [editores] (1990): *Illuminating Video – An Essential Guide to Video Art*, New York: Aperture /BACV.

HAMLYN, Nicky (2003) – *Film Art Phenomena*. London: British Film Institute.

HOFSTADTER, Douglas R.(2001) – *Gödel, Escher, Bach: um entrelaçamento de génios brilhantes*. Brasília: Editora UNB.

ILES, Chrissie (2001) – *Into the Light: the Projected Image in American Art 1964-1977*. New York: Whitney Museum of American Art.

JOLY, Martine

(1999) – *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa: Edições 70.

(2003) – *A Imagem e a sua Interpretação*. Lisboa: Edições 70.

LAWSON, Hilary (1985) – *Reflexivity / the Post-Modern Predicament*. London: Hutchinson.

LE GRICE, Malcom (2001) – *Experimental Cinema in the Digital Age*. London: British Film Institute.

LÉVY, Pierre (2001) – *O que é o Virtual?* Coimbra: Quarteto Editora.

MACHADO, Arlindo (1997) – *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. São Paulo: Papirus Editora.

MENNA, Filiberto (1977) – *La Opción Analítica en el Arte Moderno*. Barcelona: Gustavo Gili.

MITRY, Jean (1974) – *Historia del Cine Experimental*. Valencia: Fernando Torres.

MOLES, Abraham

(1990) – *Arte e computador*. Porto: Afrontamento.

(1995) – *As Ciências do Impreciso*. Porto: Afrontamento.

MORIN, Edgar

(1991) – *Introdução ao Pensamento Complexo*, Lisboa: Instituto Piaget.

(1994) – *Ciência com Consciência*. Lisboa, Publicações Europa-América.

(2002) – *O Método IV: As Ideias*. Lisboa: Publicações Europa-América.

ORNIA, José R. Pérez(1990) – *Bienal de la Imagen en Movimiento 90* (catálogo). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

OSBORNE, Peter (1984) – «Conceptual Art and/as Philosophy» in NEWMAN, Michael e BIRD, Jon, [ed. lit] – *Rewriting Conceptual Art*. London: Reaktion Books (1984), pp. 47-65.

OUBIÑA, David [compil.] (2003) – *Jean-Luc Godard: El Pensamiento en el Cine*. Buenos Aires: Paidós, Col. Espacios del Saber.

PARENTE, André (2000) – *Narrativa e Modernidade: Os Cinemas Não-Narrativos do Pós-Guerra*. São Paulo: Papyrus Editora.

PENROSE, Roger (1989) – *The Emperor's New Mind*. New York: Oxford University Press.

PIAGET, Jean e INHELDER, Bärbel(1966) – *L'image mentale chez l'enfant* . Paris: P. U. F. Col. B.S.I.

POPPER, Frank (1993) – *Art of the Electronic Age*. London: Thames and Hudson.

RAMÍREZ, Juan Antonio (1992) – *Medios de Masas e Historia del Arte*. 4ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra.

RAJCHMAN, John (2002) – *As Ligações de Deleuze*. Lisboa: Temas e Debates.

REES, A. L. (1999) – *A History of Experimental Film and Video*. London: British Film Institute.

REKALDE, Josu (1995) – *Vídeo, un Soporte Temporal para el Arte*. Bilbao: Editorial Universidad del Pais Vasco.

RUSH, Michael (1999) – *New Media in Late 20th-Century Art*. London: Thames & Hudson.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2004) – *Cine y Vanguardias Artísticas*. Barcelona: Paidós: Col. Sesión Continua.

SARDINHA, M. Idalina (1999) – *Da compreensão da Arte ao Ensino da História da Arte, Hoje*. Funchal: Universidade da Madeira. Tese de Doutoramento.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1996) – *A Imagem Precária*. São Paulo: Papyrus Editora.

SIETY, Emmanuel (2004) – *El Plano en el Origen del Cine*. Barcelona: Paidós, Col. Pequeños Cuadernos de «Cahiers do Cinéma».

SMALL, Edward (1994) – *Direct Theory: Experimental Film / Video as Major Genre*. Kansas: Southern Illinois University Press.

SONTAG, Susan (1978) – «The Image-world» in EVANS, J. e HALL, S. [ed. lit] – *Visual Culture: the Reader*. London: SAGE Publications (1999), pp. 80-94.

STAM, Robert

(1992) – *Reflexivity in Film and Literature*. New York: Columbia University Press.

(2000) – *Film Theory / an Introduction*. Oxford: Blackwell Publishers Inc.

STAM, Robert; BURGOYNE, Robert e FLITTERMAN-LEWIS, Sandy (1992) – *Nuevos Conceptos de la Teoría del Cine*. Barcelona: Paidós Comunicación / Cine.

TUPITSYN, Margarita (2002) – *Malevich e o Cinema*. Lisboa: Fundação Centro Cultural de Belém. (catálogo de exposição).

TURIM, Maureen Cheryn (1985) – *Abstraction in Avant-Garde Films*. Ann Arbor: UMI Research Press.

VILLAFANE, Justo (2000) – *Introducción a la teoría de la Imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide.

VIVEIROS, Paulo (2000) – *Mixed-Media – Para uma história e teoria da arte vídeo*. Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens.

VIRILIO, Paul (1998) – *La Máquina de Visión*. Madrid: Cátedra /Signo y imagen.

WEINRICHTER, Antonio

(1995) – *Emociones Formales: El Cine de Atom Egoyan*. Madrid: Filmoteca Española.

(2004) – *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.

ZUNZUNEGUI, Santos (2003) – *Pensar la Imagen*. (5ª ed). Madrid: Ediciones Cátedra.

## Recursos de natureza digital (internet)

---

BREA, José Luis (2002) – *La Era Postmedia: Acción Comunicativa, Prácticas (Post)Artísticas y Dispositivos Neomediales* (PDF), [acedido a 15 de Dezembro de 2004]. (Disponível em: <http://www.laerapostmedia.net/#>)

DANKS, Adrian (2003) – «On the Street where You Live: The Films of John Smith» in *Senses of Cinema*, nº 3. [acedido a 8 de Fevereiro de 2005].  
(Disponível em: [http://www.sensesofcinema.com/contents/03/29/john\\_smith.html](http://www.sensesofcinema.com/contents/03/29/john_smith.html))

FONT, Domènec

(1997) – «Pedagogía del cuerpo fílmico» in *Formats*, nº 1. [acedido a 8 de Agosto de 2004].

(Disponível em: <http://www.iua.upf.es/formats/formats1/a04et.htm>)

(1999) – «Estética del relato audiovisual» in *Formats*, nº 2. [acedido a 8 de Agosto de 2004].

(Disponível em: [http://www.iua.upf.es/formats/formats2/fon\\_e.htm](http://www.iua.upf.es/formats/formats2/fon_e.htm))

HATFIELD, Jackie (2003) – «Expanded Cinema and Narrative» in *Millennium Film Journal* (versão online), nº 39-40 [acedido a 20 de Junho de 2005]  
(Disponível em: <http://mfj-online.org/journalPages/MFJ39/hatfieldpage.html>)

HERSEY, Curt (2002) – «Diegetic Breaks and the Avant-Garde» in *The Journal of Moving Image Studies*, nº 2 [acedido a 26 de Julho de 2004]  
(Disponível em: [http://www.uca.edu/org/ccsmi/journal2/ESSAY\\_Hersey.htm](http://www.uca.edu/org/ccsmi/journal2/ESSAY_Hersey.htm).)

IRANZO, Ivan P. [s.d.] – «A propósito de lo Imaginário» in *Revista Formats*, nº 3. [acedido a 8 de Agosto de 2004]  
(Disponível em: [http://www.iua.upf.es/formats/formats3/pin1\\_e.htm](http://www.iua.upf.es/formats/formats3/pin1_e.htm))

KHALILI, Najmeh (2003) – «Walter Benjamin Revisited - The Work of Cinema in the Age of Digital (Re)production» in *www.offscreen.com* [acedido a 2 de Julho de 2004].  
(Disponível em: [http://www.horschamp.qc.ca/new\\_offscreen/new\\_media.html](http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/new_media.html).)

MANOVICH, Lev. (1995) – «What is Digital Cinema?» in *www.braindustdv.com* [acedido a 12 de Maio de 2004].  
(Disponível em: <http://www.braintrustdv.com/essays/what-is.html>)

McQUIRE, Scott [s/d] – «Video Theory» [em linha] in *www.braindustdv.com*. [acedido a 10 de Fevereiro de 2004].  
(Disponível em: <http://www.braintrustdv.com/essays/video-theory.html>)

ROMBES, Nick. [s.d.] – «Self-theorizing media» [em linha] in *www.braindustdv.com* [acedido a 12 de Junho de 2004].  
(Disponível em: <http://www.braintrustdv.com/essays/self-theo.html>)

RIST, Peter (2003) – «Gerry: Gus Van Sant Back in Form» in *www.offscreen.com* [acedido a 23 de Setembro de 2004].  
(Disponível em: [http://www.horschamp.qc.ca/new\\_offscreen/gerry2.html](http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/gerry2.html))

TORATO, Donato (2004) – «Psycho Redux» in *www.offscreen.com* [acedido a 23 de Setembro de 2004].  
(Disponível em: [http://www.horschamp.qc.ca/new\\_offscreen/psycho\\_van.html](http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/psycho_van.html))

YOUNGBLOOD, Gene (1970) – *Expanded Cinema*. New York: P. Dutton & Co.  
Obra impressa, mas consultada em formato PDF, (disponível em:  
[http://vasulka.org/Kitchen/PDF\\_ExpandedCinema/ExpandedCinema.html](http://vasulka.org/Kitchen/PDF_ExpandedCinema/ExpandedCinema.html))

ZAVALA, Lauro [s.d.] – *Estrategias metaficciones en cine: Una taxonomía estructural*, in *www.xoc.uam.mx* [acedido a 14 de Janeiro de 2005]  
(Disponível em: <http://xochitl.uam.mx/cecad/librosenlinea/zavala/21metaficciones.pdf>)

## ÍNDICE ONOMÁSTICO



---

## **A**

Aconcci, Vito · 78  
Anastasi, William · 321, 322  
Arnheim, Rudolf · 73, 74, 243  
Aumont, Jacques · 47, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 144, 176

---

## **B**

Baigorri, Laura · 111  
Barthes, Roland · 39, 40, 41, 155, 156, 224, 225, 269  
Bazin, André · 97  
Bellour, Raymond · 108, 115, 158, 297, 302, 303, 327, 328, 346  
Benjamin, Walter · 76, 368  
Bergson, Henri · 123, 124  
Boccioni, Umberto · 68  
Brakhage, Stan · 329, 330, 332, 336  
Braque, Georges · 70  
Brea, José Luis · 87, 88, 238, 299  
Broodthaers, Marcel · 299  
Buñuel, Luis · 100, 342

---

## **C**

Cage, John · 339  
Calder, Alexander · 72  
Campbell, Jim · 309, 310  
Campus, Peter · 79  
Canudo, Riccioto · 73  
Carroll, Noël · 23, 119, 130, 131, 132, 133, 140, 236, 242, 244, 245, 246, 247, 250, 251, 264, 314  
Cervantes, Miguel de · 264  
Clement, Greenberg · 23  
Conrad, Tony · 333, 334, 336  
Costa, Filipe M. · 49  
Cruz, Teresa · 61, 86, 231, 232, 236, 237, 246  
Cubitt, Sean · 108, 109, 114

---

## **D**

Dällenbach, Lucien · 259  
Damásio, António · 221  
Danks, Adrian · 293  
Delacroix, Eugène · 26  
Deleuze, Gilles · 25, 53, 54, 83, 104, 119, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 151, 157, 158, 176, 183, 184, 201, 267, 294, 299, 358, 365  
Denis, Michel · 222  
Deren, Maya · 100, 342  
Derrida, Jacques · 83, 109, 206  
Disney, Walt · 164  
Duchamp, Marcel · 60, 64, 68, 342

---

## **E**

Eco, Umberto · 39, 50, 60, 225  
Egoyan, Atom · 344  
Estrela, Alexandre · 335

---

## ***F***

Fargier, Jea-Paul · 110  
Feliciano, Paulo · 332  
Fellini, Federico · 258  
Font, Domènec · 103, 105  
Forest, Fred · 82  
Frampton, Hollis · 269, 296, 297  
Francastel, Pierre · 43, 44, 48, 67

---

## ***G***

Gibson, J. · 47  
Gide, André · 259  
Gil, José · 198, 199, 200, 201, 326, 334  
Godard, Jean-Luc · 100, 126, 259, 261, 267  
Gödel, Kurt · 209  
Goodman, Nelson · 220  
Gordon, Douglas · 304, 305, 306, 308, 309, 314  
Graham, Dan · 79, 317, 318, 319, 321, 326, 327  
Griffith, D.W. · 95, 99  
Grupo µ · 38, 39, 44, 45, 46, 47, 50  
Gusella, Ernest · 278, 283, 284, 285

---

## ***H***

Hall, Doug · 79, 318, 319  
Hersey, Curt · 261, 262  
Hill, Gary · 109, 286, 287, 289, 290, 292, 294, 323  
Hitchcock, Alfred · 267  
Hofstadter, Douglas · 209  
Holt, Nancy · 291  
Huygue, René · 60

---

## ***J***

Jarman, Derek · 338

---

## ***K***

Kandisky, Wassily · 60  
Klein, Ives · 337  
Kosuth, Joseph · 281, 289  
Krauss, Rosalind · 78, 82  
Kulechov, Lev · 185

---

## ***L***

Landow, George · 278, 279, 280, 281, 285  
Lautrec, Toulouse · 26  
Lawson, Hillary · 205, 206, 207, 210  
Léger, Fernand · 342  
Lipovetsky, Gilles · 83  
Lumière, Irmãos · 94, 105, 118

---

## **M**

Machado, Arlindo · 19, 20, 27, 99, 104, 110, 117, 118, 120, 122, 129, 137, 164, 167, 169, 185, 232, 233, 343  
Magritte, René · 191, 255  
Malevitch, Kasimir · 337  
Manet, Edouard · 255  
Manovich, Lev · 119, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 151, 162, 163, 258  
Marinetti, Fillipo · 68, 69  
Marker, Chris · 268  
McCall, Anthony · 324, 325  
McLaren, Norman · 165, 330  
Méliès, Georges · 94  
Metz, Christian · 54, 55, 244, 258  
Miller, Tyrus · 234, 235, 236, 244, 246  
Moles, Abraham · 144, 159, 221, 222  
Monteiro, César · 338  
Morin, Edgar · 29, 50, 83, 141, 174, 175, 211, 213, 214, 215, 216, 218, 228, 241, 250, 289, 354  
Muntadas, Antoni · 80, 323  
Muybridge, Eadweard · 53, 158, 159, 303

---

## **O**

Oliveira, Manoel de · 344  
Ornia, José Perez · 24  
Osborne, Peter · 240

---

## **P**

Paik, Nam June · 77, 79, 80, 117, 188, 299, 322, 335, 337, 338, 339, 343  
Parente, André · 100, 101, 242, 243  
Pasolini, Pier Paolo · 101  
Peirce, Charles · 123, 144  
Pessoa, Fernando · 217  
Piaget, Jean · 222  
Picasso, Pablo · 70, 146  
Platão · 20  
Popper, Karl · 111

---

## **R**

Rajchman, John · 36  
Rasdem, Mel · 281  
Ray, Man · 342  
Resnais, Alain · 126  
Richter, Hans · 330  
Riley, Bridget · 72  
Rombes, Nicky (Nicholas) · 257, 344  
Rush, Michel · 84

---

## **S**

Sardinha, Idalina · 61, 67, 237, 239  
Schaeffer, Jean-Marie · 110, 111, 145, 155, 156, 158  
Schöffe, Nicolas · 72  
Serra, Richard · 291  
Silveirinha, Patrícia · 81  
Small, Edward · 198, 230, 241, 242, 243, 244, 245, 247, 249, 250, 251, 252, 266, 354  
Smith, John · 292, 293, 294, 295  
Snow, Michael · 267

Stam, Robert · 106, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 270  
Sugimoto, Hiroshi · 307, 308, 310

---

## *T*

Tarkofsky, Andrei · 101, 343, 344  
Tarr, Bela · 344, 345  
Toscano, Rui · 311, 312, 314, 327  
Truffaut, François · 126, 259

---

## *V*

Van Sant, Gus · 345, 348, 350  
vasulka · 368  
Vasulka, Woody e Steina · 79, 335, 336  
Vattimo, Gianni · 83  
Velasquez, Diego · 255  
Vertov, Dziga · 264, 265  
Villefañe, Justo · 144, 146  
Viola, Bill · 323, 326, 328, 343  
Virilio, Paul · 24, 83, 160, 356  
Viveiros, Paulo · 81, 187  
Vostell, Volf · 80, 117

---

## *W*

Warhol, Andy · 314, 315, 316, 327, 345  
Welles, Orson · 126  
Wittgenstein, Ludwig · 208, 239

---

## *Y*

Youngblood, Gene · 119, 120, 121, 122, 123, 130, 140

---

## *Z*

Zavala, Lauro · 257

